Mus. Th. 4383

Hbm. Ae 111

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME SEPTIÈME

40

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^IE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1864

79 - F.

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

TOME SEPTIÈME

7
Perotti-
Scultetus

F

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME SEPTIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^IE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1864

Tous droits réservés

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

P

PEROTTI (Jean-Dominique), né à Verceil en 1760, fit ses études musicales à Milan, sous la direction de Fiorini, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; et après trois ans de travaux près de ce maître, il se rendit à Bologne, où il reçut des conseils du P. Martini pendant une année. De retour à Verceil, il accepta la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplissait encore les fonctions en 1820. Les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque; on sait seulement qu'il avait obtenu le titre de maître de musique de la reine de Sardaigne. Perotti a fait représenter, en 1788, à Alexandrie de la Paille, l'opéra intitulé : *Zemira e Gondarte,* puis il fit jouer, à Rome, *Agesilao,* en 1789. On dit qu'il a aussi donné quelques autres opéras au théâtre *Argentina* de Rome, et à celui de *la Fenice,* à Venise; mais les titres n'en sont pas connus. Ce maître a écrit beaucoup de musique d'église, pour le service de la cathédrale de Verceil.

PEROTTI (Jean-Augustin), frère du précédent, naquit à Verceil en 1774, et fut dirigé dans ses études par Jean-Dominique Perotti. Plus tard, il se rendit à Bologne pour y prendre des leçons de contrepoint de Mattei. Pendant son séjour en cette ville, il obtint le titre de membre de l'Académie des Philharmoniques. A l'âge de vingt et un ans, il commença à composer pour l'église, pour la chambre et pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *la Contadina nobile,* fut représenté à Pise, en 1795. L'année suivante, il fut appelé à Vienne, pour écrire la musique de quelques ballets, et remplir les fonctions d'accompagnateur de l'Opéra italien. En 1798, il était à Londres en la même qualité; il y refit presque en entier l'*Alessandro e Timoteo* de Sarti, qui fut joué dans la saison de 1800. Il y fit aussi graver deux œuvres de sonates de piano. De retour en Italie, il se fixa à Venise, où il fut admis dans la Société académique des *Sofronomi,* ainsi qu'à l'Académie littéraire vénitienne. Ce fut pour son admission dans cette dernière Société qu'il composa l'*Esopo,* poëme facétieux *in sesta rima.* En 1811, la Société italienne des sciences et arts de Livourne mit au concours cette question : *Dimostrare lo stato attuale della musica in Italia;* Perotti envoya, pour sa solution, un mémoire qui fut couronné, et qu'on a imprimé sous ce titre : *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, Academico filarmonico, etc., sullo stato attuale della musica italiana, coronata dalla società italiana di scienze, lettere ed arti il dì XXIV giugno MDCCCXI;* Venise, Picotti, 1812, in-8° de cent vingt pages. Cette dissertation, dont il a été fait une analyse dans le quinzième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 3, 17, 41), a été traduite en français par Brack (*voyez* ce nom); la traduction française est intitulée : *Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie;* Gênes, 1812, in-8° de cent vingt-huit pages. Il y a quelques bons renseignements, dans ce morceau historique, sur la musique italienne vers les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On a aussi de Perotti un petit poëme intitulé : *Il buon gusto della musica;* Venise, Zerletti, 1808, in-8° de vingt-huit pages. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est estimée. Après

avoir été couronné par la Société italienne des sciences et arts, il devint un de ses membres. En 1812, il avait obtenu la survivance de la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise; il devint titulaire de cette place le 2 mai 1817, après la mort de Furlanetto.

PERRAULT (Claude), architecte devenu célèbre par la construction de la colonnade du Louvre, naquit à Paris en 1613. Son père, avocat au parlement, lui fit étudier la médecine, l'anatomie et les mathématiques. Chargé par Colbert de la traduction des œuvres de Vitruve, il prit, en lisant cet auteur, tant de goût pour l'architecture, qu'il résolut de se livrer à la culture de cet art. Admis, en 1666, au nombre des membres de l'Académie royale des sciences, nouvellement établie, il se montra digne de cet honneur par ses travaux et par ses écrits. Il mourut à Paris, le 9 octobre 1688. Dans sa traduction de Vitruve, publiée à Paris en 1673, un volume in-folio, il a donné une explication à peu près inintelligible de l'orgue hydraulique décrit par cet écrivain de l'antiquité, avec des figures de l'instrument, purement imaginaires. Les *Essais de Physique* de Claude Perrault (Paris, 1680, deux volumes in-4°, ou 1684, quatre volumes in-12) renferment une *Dissertation sur la musique des anciens.*

PERRAULT (Charles), frère du précédent, naquit à Paris, le 12 janvier 1628. Après avoir fait ses études au collége de Beauvais, il obtint la place de premier commis de la surintendance des bâtiments du roi. Plus tard, il eut le titre de contrôleur général des bâtiments, et fut admis à l'Académie française. Il mourut à Paris, le 16 mai 1703. On connaît ses discussions avec Boileau concernant la supériorité des anciens ou des modernes dans la culture des lettres et des arts. Il a écrit à ce sujet le livre intitulé : *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences;* Paris, 1680-1696, quatre volumes in-12; assez mauvais livre, sous le rapport du style et sous celui de la doctrine littéraire, mais où l'on trouve de bonnes choses concernant les sciences et les arts, particulièrement sur la musique des anciens.

PERRIN (...), né à Bourg-en-Bresse, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut un habile joueur de musette et fabriqua de bons instruments de ce genre (*voyez* le *Traité de la musette*, de Borjon (p. 39).

PERRINE (.....), musicien français et luthiste de la fin du dix-septième siècle, a fait graver une *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue* (sans date).

PERRINO (Marcello), recteur et administrateur du collége de musique de Saint-Sébastien, à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville vers 1765. Il était fils d'un avocat et fut destiné par son père à suivre la carrière du barreau. Après avoir terminé de bonnes études littéraires et scientifiques, il fit son cours de droit et fréquenta les tribunaux, mais sans goût pour la profession qu'on voulait lui faire embrasser, et préoccupé de son penchant pour la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Sans autre instruction que celle qu'il avait pu acquérir par la lecture des œuvres classiques, il se hasarda sur la scène et fit jouer, au théâtre Saint-Charles, *Ulisse nell' isola di Circe,* suivi, quelques années après, de l'*Olimpiade.* Le marquis de Villarosa dit (1) que ces ouvrages procurèrent à Perrino sa nomination, au mois de février 1806, à la place de directeur du collége royal de musique; mais il est plus vraisemblable qu'il dut cette position à ses relations sociales; car les partitions d'*Ulisse* et d'*une Passion,* que j'ai vues à la bibliothèque du collége royal de musique, à Naples, sont des œuvres dépourvues de mérite. On connaît aussi de lui un *Christus*, un *Miserere,* des airs détachés et des cantates. Il s'est particulièrement fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Osservazioni sul canto;* Naples, Terni, 1810, in-4°. Cette édition est la seconde de l'ouvrage; j'ignore la date de la première. Ce livre a été traduit en français par Auguste Blondeau, sous ce titre : *Nouvelle méthode de chant de Marcello Perrino, précédée :* 1° *d'une notice sur Palestrina, né en* 1529; 2° *d'une notice sur la vie de Benedetto Marcello, né le* 24 *juillet* 1686, *traduite de l'italien avec des notes du traducteur, et suivie d'une notice sur les usages du théâtre en Italie;* Paris, Éberard, 1839, un volume in-8° de deux cent soixante-huit pages. Une troisième édition de l'ouvrrge original de Perrino a été publiée à Naples en 1814. Il parut, dans la même ville et dans la même année, une brochure anonyme, dans laquelle il était dit que toute la musique moderne d'église et de théâtre n'avait aucune valeur, et que la décadence était si avancée, qu'il n'y avait rien à espérer des jeunes com-

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli,* p. 133.

positeurs, dont l'éducation était mal faite. Perrino répondit à cette diatribe par l'écrit intitulé : 2° *Lettere ad un suo amico sul proposito d'una disputa relativa alla musica;* Naples, Terni, 1814, in-8° de soixante-huit pages.

PERSIANI (Joseph), compositeur dramatique, né vers 1805, à Recanati, dans les États de l'Église, a fait son éducation musicale au collége royal de musique, à Naples, et y a reçu des leçons de composition de Tritto. En 1826, il a fait son début à la scène par la composition de l'opéra bouffe intitulé : *Piglia il mondo come viene,* qui fut suivi de l'*Inimico generoso,* et de l'*Attila,* opéra sérieux; les deux premiers de ces ouvrages furent représentés à Florence, et le troisième, à Parme. L'année suivante, il a donné au théâtre de la Pergola *Danao re d'Argo,* opéra sérieux dont les journaux italiens ont fait l'éloge. En 1828, Persiani a écrit pour le théâtre de *la Fenice,* à Venise, *Gaston de Foix,* opéra sérieux. *Costantino in Arles,* représenté dans la même ville, au carnaval de 1829, y fut bien accueilli, et dans le même temps *Eufemio di Messina,* réussit également à Lucques, puis à Venise et à Naples; enfin, dans la même année, le compositeur donna, à Milan, *il Solitario,* qui tomba à plat. Entre cette époque et 1832, aucun ouvrage nouveau de Persiani n'apparaît sur les théâtres d'Italie, mais dans cette même année 1832, il fit jouer à Padoue, *I Saraceni in Catania,* qui n'eut pas de succès. Un autre intervalle se fait remarquer dans l'activité du compositeur jusqu'à ce qu'il écrivit, à Naples, en 1835, son *Inès de Castro,* dont le succès fut éclatant sur toutes les scènes italiennes, mais qui tomba à Paris, en 1838, lorsque Persiani y alla mettre en scène cette composition, laquelle n'en est pas moins son ouvrage le mieux écrit. Ce fut alors que ce compositeur fut appelé en Espagne, où il passa plusieurs années. Il fit représenter, au théâtre de Madrid, en 1846, l'*Orfana savoiarda,* qui paraît avoir été sa dernière production dramatique, car son nom disparaît alors de l'activité du monde musical. Persiani avait épousé la fille du célèbre chanteur Tacchinardi, à Florence, en 1827.

PERSIANI (madame Fanni), femme du précédent, est fille du célèbre chanteur Tacchinardi. Son talent de cantatrice dramatique fut un des plus beaux de la dernière époque de l'art du beau chant italien, après laquelle cet art a disparu pour faire place à la force des poumons. Madame Persiani débuta au théâtre de Livourne, en 1832, et y fit une si vive impression qu'elle fut appelée immédiatement après à Venise, puis à Milan, à Florence, à Rome et à Naples, où elle chanta au théâtre Saint-Charles, pendant les années 1834, 1835 et 1836. En 1837, elle fut rappelée à Venise, puis elle reçut un engagement pour Vienne, où elle eut des succès non moins brillants qu'en Italie. Arrivée à Paris, au mois d'octobre 1838, elle y débuta dans *le Barbier de Séville,* et fit admirer sa belle mise de voix et la pureté de sa vocalisation. Pendant plusieurs années, elle jouit au théâtre italien de toute la faveur du public et n'eut pas de moins beaux succès à Londres. Un enrouement subit qui lui survint en 1843, dans cette dernière ville, fut le signal d'une maladie de l'organe vocal de cette excellente cantatrice : le mal s'accrut rapidement, et l'artiste fut obligée de quitter la scène pour toujours.

PERSICCHINI (Pierre), né à Rome, en 1757, a fait ses études musicales en cette ville, puis a voyagé en Pologne et s'est fixé à Varsovie vers 1782. Il y a écrit pour le théâtre Royal l'*Andromeda,* opéra sérieux et *Le Nozze di Figaro.* Ces deux ouvrages ont obtenu un brillant succès.

PERSUIS (Louis-Luc **LOISEAU DE**), fils d'un maître de musique de la cathédrale de Metz, naquit en cette ville, le 21 mai 1769. Il avait terminé ses études musicales, et il était devenu violoniste assez habile, lorsque l'amour qu'il avait conçu pour une actrice du théâtre de Metz l'attacha à ses pas. Il la suivit dans le midi de la France, et fut attaché pendant quelque temps à Avignon, en qualité de professeur de violon. En 1787, il se rendit à Paris et fit entendre avec succès, au Concert spirituel, l'oratorio intitulé *le Passage de la mer Rouge.* Entré comme premier violon au théâtre Montansier, en 1790, il en sortit trois ans après pour passer à celui de l'Opéra; mais il resta alors peu de temps à ce théâtre, ayant eu d'assez vives discussions avec Rey, qui en était premier chef d'orchestre. Rentré à l'Opéra, en 1804, comme chef du chant, il commença dès lors à donner des preuves de capacité qui le firent appeler, en 1805, au jury de lecture et au comité d'administration. Après la mort de Rey, en 1810, Persuis fut choisi pour lui succéder dans la place de chef d'orchestre : il y fit preuve d'un talent remarquable; mais il ne se fit point aimer des artistes qu'il dirigeait, car non-seulement il portait jusqu'à l'excès la fermeté nécessaire

dans un pareil emploi, mais une humeur atrabilaire, qui s'irritait au moindre obstacle opposé à sa volonté. Nommé inspecteur général de la musique de l'Opéra, en 1814, lorsque Choron fut appelé à la direction de ce spectacle, il fut presque toujours en lutte avec cet administrateur. Une circonstance inattendue vint encore augmenter la haine que ces deux artistes éprouvaient l'un pour l'autre : Persuis avait fait représenter, en 1812, son opéra de *la Jérusalem délivréee*, qui n'avait pas eu le succès qu'on en attendait. En 1815, il obtint de M. de Pradel, ministre de la maison du roi, un ordre pour la remise de cet ouvrage; informé de l'avis officiel qu'il devait recevoir à ce sujet, Choron se hâta de faire détruire les décorations de *la Jérusalem* pour les employer comme matériaux dans d'autres pièces. C'est, je crois, le seul trait de malveillance qu'on puisse citer dans la vie de Choron : il lui coûta la direction de l'Opéra, car Persuis, résolu de se venger, fit agir ses protecteurs à la cour, et supplanta son adversaire dans l'administration de ce grand spectacle. Devenu directeur de l'Opéra le 1er avril 1817, il se montra digne de la confiance qu'on avait eue en ses talents, car jamais le premier théâtre de la France ne fut dans une situation plus florissante que sous son administration. Malheureusement, il ne tarda point à ressentir les atteintes d'une maladie de poitrine, dont il mourut le 20 décembre 1819, à l'âge de cinquante ans et quelques mois. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y était entré comme professeur de première classe; mais enveloppé dans la disgrâce de Lesueur, son ami, il fut compris dans la réforme de 1802, et ne pardonna jamais à l'administration qui l'avait exclu. Entré dans la chapelle du premier consul, dans la même année, il eut le titre de maître de musique de la chapelle du roi, en 1814, obtint ensuite la survivance de Lesueur, comme surintendant de cette chapelle, et fut surintendant honoraire depuis 1816 jusqu'à sa mort. Le 5 décembre 1819, le roi Louis XVIII, en le créant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, lui accorda une pension dont la moitié était réversible sur la tête de sa femme; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il expira peu de jours après.

Les compositions de Persuis pour le théâtre sont celles dont les titres suivent : I. Au théâtre Montansier : 1° *Estelle*, opéra en trois actes, 1785. II. Au théâtre Feydeau : 2° *La Nuit espagnole*, en deux actes, 1791. 3° *Phanor et Angola*, en trois actes, 1798. III. Au théâtre Favart : 4° *Fanny Morna*, en trois actes, 1799. 5° *Le Fruit défendu*, en un acte, 1800. 6° *Marcel*, en un acte, 1801. IV. A l'Opéra : 7° *Léonidas*, en trois actes, 1799 (en société avec Gresnick). 8° *Chant de victoire en l'honneur de Napoléon*, en 1806. 9° *L'Inauguration de la Victoire* (en société avec Lesueur), 1807. 10° *Le Triomphe de Trajan*, en trois actes (avec Lesueur), 1807. 11° *Jérusalem délivrée*, en trois actes, 1812. C'est le meilleur ouvrage de Persuis. 12° *Chant français*, en 1814. 13° *L'Heureux retour* (avec Berton et Kreutzer), 1815. 14° *Les Dieux rivaux* (avec Spontini), en 1816. Si Persuis manqua d'effet dramatique dans ses opéras, il fut plus heureux dans ses ballets, car il a fait de la musique charmante pour quelques-uns. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 15° *Ulysse*, en trois actes, 1807. 16° *Nina*, en deux actes, 1813. 17° *L'Épreuve villageoise*, 1814. 18° *Le Carnaval de Venise*, en trois actes (avec Kreutzer), en 1816. Ses opéras non représentés sont : 19° *La Vengeance*, écrit en 1799. 20° *Hommage aux Dames*, 1816.

PERTHALER (Caroline), pianiste distinguée, est née à Grætz (Styrie), en 1805. Elle ne commença à étudier le piano qu'à l'âge de douze ans; à quinze, elle était déjà assez habile pour se faire entendre en public. Vers 1821, elle se rendit à Vienne, où elle prit des leçons de Czerny, et donna des concerts. De retour chez elle, elle continua ses études, et, en 1826, elle entreprit un voyage en Allemagne. Partout son talent excita l'admiration. Fixée à Munich, en 1831, elle s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1834, puis fit un nouveau voyage à Vienne, dans le Tyrol et en Italie. De retour à Munich, elle y passa les années 1835 et 1836. Dans l'été de cette dernière année, elle se rendit à Trieste par le Tyrol, et s'y embarqua pour la Grèce, où elle s'est mariée. On ne connaît aucune composition de cette virtuose.

PERTI (Jacques-Antoine), compositeur distingué, naquit à Bologne, le 6 juin 1661. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lorenzo Perti, mansionaire de la basilique de Saint-Pétrone. Dans le même temps, il s'adonna également à l'étude des lettres au collége des Jésuites. Après les avoir terminées et suivi le cours de philosophie de l'université, il reçut des leçons du P. Petronio Fanceschini. A l'âge de dix-neuf ans, il écrivit une messe solen-

nelle avec orchestre qu'il dirigea lui-même dans l'église de Saint-Pétrone, en 1680. Déjà, dans l'année précédente, il avait donné avec succès, au théâtre de sa ville natale, *Atide*, son premier opéra, suivi de l'*Oreste*, en 1681. Le 13 mars de la même année, Perti fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, dont il fut une des gloires. En 1683, il fut appelé à Venise pour écrire l'opéra *Marzio Coriolano*, qui fut représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul. Attaché d'abord au service du duc de Toscane Ferdinand I^er^, il écrivit plusieurs opéras pour le théâtre de Florence; puis, en 1697, l'empereur Léopold I^er^ le fit son maître de chapelle, et son successeur, Charles VI, lui donna le titre de conseiller. Toutefois, l'attachement de Perti pour sa patrie lui fit décliner les honneurs et les avantages qui lui étaient offerts par ces princes, généreux mécènes des musiciens célèbres. Toute l'ambition de Perti se trouva satisfaite par sa nomination à la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne. Il en remplit les fonctions avec zèle, écrivit un grand nombre d'ouvrages pour l'église, et forma des élèves distingués, parmi lesquels on remarque Aldrovandini, Laurenti, Torelli et Pistocchi. Perti mourut à Bologne, le 10 avril 1756, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans. Il avait été six fois prince de l'Académie des Philharmoniques. Homme simple et modeste autant que savant, il ne fit jamais servir ni à sa fortune, ni à sa renommée, ses relations avec les princes, qui le traitaient avec bienveillance, ni avec le pape Benoît XIV (Prosper Lambertini), dont il avait été l'ami avant son exaltation, et avec qui il entretint une correspondance. Jusqu'à ses derniers moments, il s'occupa de l'art qui avait rempli toute son existence. Le P. Martini dit (*Sagg. di Contrap., part.* 2, p. 142) qu'en 1750 Perti, alors âgé de quatre-vingt-dix ans, avait encore avec lui des conversations sur la musique. Les opéras composés par J.-A. Perti sont : 1° *Atide*, représenté en 1679. 2° *Marzio Coriolano*, 1683. 3° *Flavio*, 1686. 4° *Rosaura*, 1689. 5° *L'Incoronazione di Dario*, 1689. 6° *L'Inganno scoperto per vendetta*, 1691. 7° *Brenno in Efeso*, 1691. 8° *Furio Camillo*, 1692. 9° *Nerone fatto Cesare*, 1693. 10° *Il re Infante*, 1694. 11° *Laodicea e Berenice*, 1695. 12° *Apollo geloso*, 1698. 13° Le premier acte d'*Ariovisto*, 1699. 14° *Il Venceslao*, 1708. 15° *Lucio Vero*, 1717. 16° *Giesù al sepolcro*, oratorio. 17° *La Morte di Giesù*, oratorio, 1718. Parmi les compositions de Perti pour l'église, on remarque : 1° *Dixit*, à quatre voix avec instruments. 2° *Beatus vir*, à quatre voix. 3° *Adoramus te*, à quatre voix. 4° *Credo*, à quatre voix. 5° Deux *Credo*, à cinq voix. 6° *Dies iræ*, à trois voix. 7° *Laudamus Deum nostrum*, à cinq voix. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza;* Bologne, Jacques Monti, 1688, in-4°. Le second œuvre publié a pour titre : *Messe e Salmi concertati a quattro voci con stromenti e ripieni*, op. 2; Bologne, Della Volpe, 1735. L'abbé Santini, de Rome, possède de ce maître, en manuscrit : deux messes, à cinq voix avec orchestre; deux messes, à huit voix concertées avec des instruments; trois psaumes *Laudate*, à trois voix avec instruments; trois *Confitebor*, idem; trois *Domine ad adjuvandum*, idem; trois *Magnificat*, à quatre voix avec instruments; un *Magnificat*, à cinq voix; *Dies iræ* pour deux ténors et basse avec des violes; *Te Deum laudamus*, à cinq voix; beaucoup de motets à quatre et cinq sans instruments. Le docteur Louis Masini, secrétaire et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, a publié : *Elogio a Jacopo Antonio Perti, Bolognese, professore di contrappunto; recitato nella grand' aula del liceo filarmonico, il giorno* 22 *agosto* 1812; Bologne, in-8° de trente-neuf pages.

PERTINARO (François), musicien italien du seizième siècle, naquit à Plaisance, et fut chantre de la chapelle de l'empereur Maximilien II, qui régna depuis 1564 jusqu'en 1576, et à qui il a dédié une de ses productions. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci; in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1550, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1565, à Venise, chez Jérôme Scotto, in-4° obl. 2° *Madrigali a cinque voci, libro secondo; Venetia, app. Ant. Gardane*, 1554, in-4° obl. 3° *Madrigali a cinque et sei voci, con tre dialoghi a sette ed uno a otto. Libro terzo;* ibid., 1557, in-4° obl. 4° *Le Vergine, a sei voci, con alcuni madrigali a sei, et duoi dialoghi a sette, da lui novamente composti, et con ogni diligentia corretti, all' invittissimo Imperatore Massimiliano secondo umilmente dedicati; Venetia, app. Girol. Scotto*, 1568, in-4°.

PERUCCHINI (le docteur Jean-Baptiste), ancien magistrat et amateur distingué de musique, est né à Venise vers 1790 et y a toujours résidé, sauf quelques voyages. Bon pianiste dans sa jeunesse, il brilla dans les salons par

son talent sur son instrument; mais il s'est particulièrement fait remarquer par la grâce et le charme des nombreuses mélodies dont il a orné les poésies élégantes de Lamberti, de Vittorelli, de Buratti, et de quelques autres. Quelques-unes de ses charmantes ariettes ont été insérées dans les recueils publiés à Milan par Ricordi, sous les titres : *Il trovatore italiano*, et l'*Orologio di Flora*. Je citerai aussi la romance touchante qui fut insérée dans *Antonio Foscarini*, tragédie de Nicolini, son recueil de cinq ariettes : *La Rimembranza, il Pianto, Lo Sguardo, La Notte, La Primavera* (Milan, Ricordi), outre une multitude de pièces du même genre détachées. On a aussi de M. Perucchini : *Introduction et variations sur un thème de Rossini*, pour piano (ibid.).

PERUCHONA (le P.), de la congrégation de Saint-François Xavier, maître au collége de Sainte-Ursule à Galliate, bourg du Piémont, près de Novarre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : *Sacri concerti o Motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza. Op.* 1. *Milano, per Francesco Vigone*, 1675, *in-4°*.

PERUE ou **PERVÉ** (Nicolas), compositeur français du seizième siècle, paraît être né à Lyon, où il publia plusieurs de ses ouvrages. Comme la plupart des artistes de cette époque, il visita l'Italie, et succéda, en 1581, à Horace Caccini dans la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Rome. Il est vraisemblable qu'il mourut en 1587, car il eut pour successeur, dans cette année, François Soriano, et l'on ne connaît point de lui de publication postérieure à cette époque. Dans le recueil de madrigaux intitulé : *Il quarto libro delle Muse a 5 voci* (Venise, Gardane, 1574), on trouve des morceaux de Pervé, ainsi que dans la collection intitulée : *Dolci affetti* (Rome, 1568) et dans *Il Lauro Verde* (Anvers, 1591, in-4° obl.). On a aussi imprimé de cet artiste : Chansons françaises à quatre, cinq, six et sept ou huit parties; Lyon, 1578, in-4°, et *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1585, in-4°.

PERUZZI (Anne-Marie), cantatrice italienne, née à Bologne dans les premières années du dix-huitième siècle, épousa, vers 1722, le chanteur Antoine Peruzzi qui se rendit à Prague, en 1725, avec une troupe italienne d'opéra dont sa femme était *prima donna*, et entra avec cette troupe au service du comte de Sporck, qui entretint à ses frais ce spectacle jusqu'en 1735. De retour en Italie, madame Peruzzi chantait encore à Bologne en 1746.

PESADORI (Antoinette), dont le nom de famille était **PECHWELT**, naquit à Dresde, le 6 mars 1799. Douée d'une riche organisation musicale, elle apprit les éléments de l'art dès l'âge de six ans chez Dotzauer, et prit pour maître de piano l'excellent artiste Klengel. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, elle se fit entendre dans un concert public et fit naître l'étonnement par son habileté précoce. Également remarquable plus tard par sa virtuosité dans la musique brillante, et par l'intelligence avec laquelle elle interprétait la musique classique, elle jouissait à Dresde d'une grande considération parmi les artistes et les amateurs d'élite. En 1833, elle épousa le ténor Pesadori, alors attaché au théâtre de Dresde. Au mois d'avril 1834, elle se fit entendre pour la dernière fois dans un concert, car une courte maladie la conduisit au tombeau, le 20 septembre de la même année. On a publié de madame Pesadori un œuvre posthume, intitulé : *Introduction et rondeau agréable pour le piano;* Leipsick, Schubert et Niemeyer.

PESARO (Dominique), facteur d'instruments à Venise, vers le milieu du seizième siècle, construisit, à la demande de Zarlino, un clavecin où le ton était divisé en quatre parties par le nombre des touches du clavier. Zarlino donne la description de cet instrument.

PESCETTI (Jean-Baptiste), organiste et compositeur, né à Venise vers 1704, fut élève de Lotti, et fit honneur à ce savant maître par son mérite. Il fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 16 mai 1762, et mourut vraisemblablement dans les premiers mois de 1766, car il eut pour successeur Dominique Bettoni, le 25 avril de cette année. Quoiqu'il ait réussi au théâtre, il se fit surtout estimer par sa musique d'église. Son premier opéra fut représenté à Venise, en 1726, et il en fit jouer dans cette ville, presque chaque année, jusqu'en 1737. A cette époque, il se rendit à Londres et y écrivit *Il Vello d'oro*, opéra dont l'ouverture a été publiée par Walsh. Après trois années de séjour dans cette capitale, il retourna à Venise, et y fit encore représenter quelques opéras. On rapporte qu'au sortir de l'école de Lotti, il fit exécuter une messe de sa composition qui fut entendue par Hasse, et que ce musicien célèbre dit en parlant de l'auteur de cet ouvrage : *La na-*

ture lui a abrégé le chemin de l'art. Les opéras de Pescetti dont les titres sont connus sont : 1° *Il Prototipo,* Venise, 1726. 2° *La Cantatrice,* ibid., 1727. 3° *Dorinda,* ibid., 1729. 4° *I Tre Defensori della patria,* ibid., 1730. 5° *Narcisso al fonte,* ibid., 1731. 6° *Demetrio,* à Londres, 1738. 7° *Diana ed Endimione,* cantate, *ibid.,* 1739. Les airs et l'ouverture de cet ouvrage ont été publiés par Walsh, à Londres, ainsi que ceux du *Demetrio.* 8° *Alessandro nelle Indie,* à Venise, 1740. 9° *Tullio Ostilio,* 1740. 10° *Ezio,* 1747. Pescetti a fait graver un œuvre de neuf sonates pour le clavecin.

PESCH (Charles-Auguste), maître de concerts du duc de Brunswick, né vers 1730, fut d'abord professeur de musique de ce prince, qui acquit par ses leçons une certaine habileté sur le violon. En 1767, Pesch suivit son maître à Londres, et y fit graver dix-huit trios pour deux violons et violoncelle, divisés en trois œuvres. De retour à Brunswick, il y fut nommé maître de concerts, et montra du talent dans sa manière de diriger l'orchestre qu'on lui avait confié. Il mourut en cette ville dans le mois d'août 1793. On a publié de sa composition, outre les trios gravés à Londres : Concertos pour violon et orchestre, n^os 1 et 2, Offenbach, André. Il a laissé en manuscrit six solos, six duos et six trios pour violon.

PESCI (Sante), de Rome, fut d'abord choriste à l'église Sainte-Marie-Majeure, et succéda à Latilla, maître de chapelle de cette basilique, le 29 septembre 1744, mais avec le titre de directeur au lieu de celui de maître. Après en avoir rempli les fonctions pendant quarante-deux ans, il mourut à Rome, le 3 septembre 1786. L'abbé Santini possède en manuscrit, de ce maître, les compositions suivantes : 1° Messe à quatre voix. 2° Messe à huit voix réelles. 3° *Dixit* à huit. 4° Messe à seize voix. 5° Invitatoire pour la Nativité, à huit. 6° Offertoire de l'Avent, à huit.

PESENTI (Michel), en latin **PESENTUS**, compositeur italien, né vraisemblablement dans l'État de Venise, fut prêtre à Vérone, où il vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci de Fossombrone a imprimé des chansons italiennes de ce musicien, dans les livres 1^er, 3^e, 5^e, 7^e et 9^e des *Frottole* (*voyez* Petrucci). Il n'y est souvent désigné que par son prénom, ou même par les initiales de ses nom et prénoms. On trouve aussi de Pesenti, dans le troisième livre des *Motetti de la Corona,* imprimé par le même Petrucci, le motet *Tulerunt Dominum meum,* à quatre voix.

PESENTI (Martin), compositeur, aveugle de naissance, né à Venise vers 1600, y a publié divers ouvrages, parmi lesquels on cite : 1° *Misse a tre voci,* 1647. 2° *Motetti a tre voci,* ibid. 3° *Capricci stravaganti,* ibid. 4° *Correnti alla francese, balletti, gagliarde, passamezzi, parte cromatici, e parte enarmonici, a 1, 2 e 3 stromenti, da Martino Pesenti, cieco a nativitate,* lib. 1-4, *ibid.,* 1630-32, in-fol.

PESTALOZZI (Jean-Henri), célèbre philanthrope, né à Zurich, le 12 janvier 1746, s'est illustré par ses recherches et ses travaux pour améliorer l'éducation primaire et populaire, et surtout par le dévouement de sa vie entière et le sacrifice de sa fortune pour atteindre ce noble but. La vie de cet ami de l'humanité est trop remplie et trop étrangère à l'objet de ce Dictionnaire pour y trouver place. Je ne le mentionne que parce qu'il est souvent cité comme l'auteur d'un système d'enseignement de la musique applicable aux écoles primaires; or, s'il est incontestable qu'à la tête des hommes qui se sont proposé de donner à l'enseignement de la musique un caractère d'universalité il faut placer Pestalozzi, on ne peut le considérer comme ayant inventé un système spécial pour cet objet, s'étant contenté d'indiquer quelques vues générales dans son célèbre roman populaire intitulé *Léonard et Gertrude,* et surtout dans ses *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfants.* Pour l'application de ses principes, il dut avoir recours à des musiciens de profession, et ce furent Traugott Pfeiffer et Nægeli qui se chargèrent de la réalisation de ses aperçus (*voyez* ces noms). Pestalozzi est mort à Brugg, en Suisse, le 27 février 1827.

PESTEL (Jean-Ernest), excellent organiste à Altenbourg, naquit à Berga en 1659. Admis à l'école de ce lieu, il y reçut sa première éducation, et étudia pendant ce temps la musique sous la direction de Jean-Ernest Witte. Ses progrès dans cet art le décidèrent à en suivre la carrière. Il se rendit à Leipsick et y continua ses études sous la direction du jeune Weckmann, fils du célèbre organiste de Hambourg. Devenu habile, il fut appelé à Weida, dans le Voigtland, en qualité d'organiste, et de là passa à Altenbourg, où il fut d'abord employé par la ville, puis nommé, en 1687, organiste de la cour. Plus tard, il reçut des propositions brillantes de Gotha, de Bres-

lau et de quelques autres villes, mais il les refusa, et préféra sa situation à Altenbourg, où il se trouvait encore en 1740, âgé de quatre-vingt-un ans. Pestel a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue; mais il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages.

PETEGHEM (VAN). *Voyez* **VAN PETEGHEM.**

PETERSEN (David), violoniste hollandais, qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié un œuvre de sonates pour violon et basse, ou téorbe et *viola da gamba*, sous ce titre : *Speelstukken;* Amsterdam, in-folio, trente-deux pages. L'épître dédicatoire est datée d'Amsterdam, 1683. Ces pièces sont d'un très-bon style.

PETERSEN (Pierre-Nicolas), flûtiste distingué, né le 2 septembre 1761, à Bederkesa, dans le duché de Brême, était fils d'un pauvre constructeur d'orgues qui n'avait pas de domicile fixe, et qui s'arrêtait plus ou moins longtemps dans les lieux où il trouvait à travailler. Ne possédant aucune notion de la musique, cet homme ne put aider au développement des dispositions que son fils avait reçues de la nature. Heureusement ces dispositions étaient plus qu'ordinaires : le jeune Petersen possédait une de ces organisations d'élite qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes. Une flûte était tombée entre ses mains : il apprit à en jouer sans le secours d'aucun maître. Son père se trouvait à Hambourg, en 1773. Celui-ci, dont les travaux étaient mal payés et dont l'existence était précaire, imagina d'enrôler son fils dans une de ces troupes de musiciens ambulants qui, en Allemagne, parcourent les rues des villes et jouent dans les guinguettes. Le séjour d'une grande ville offrait à Petersen l'occasion d'entendre quelquefois des flûtistes de profession, dont il étudiait le mécanisme par l'observation C'est ainsi que par degrés il devint habile, ajoutant incessamment, à ce qu'il découvrait chez les autres artistes, ce que son heureux instinct lui suggérait. A l'âge de dix-sept ans, il possédait déjà un talent remarquable. Pour se soustraire aux dégoûts de la vie vagabonde qu'il menait depuis plusieurs années, il entra dans le corps des hautbois de la milice de Hambourg. Cet emploi lui laissait beaucoup de temps pour se livrer à ses études; mais il ne lui procurait qu'un revenu insuffisant pour vivre. Quelques amateurs de musique s'intéressèrent à son sort et lui procurèrent des élèves. Dès lors sa position devint meilleure, et il put se livrer en liberté aux études par lesquelles il perfectionnait incessamment son talent. Il s'occupa aussi de l'amélioration de la flûte. Aidé par Wolf, bon facteur d'instruments à vent, il modifia l'ouverture des trous et ajouta aux clefs de *ré* dièse et de *fa*, qui existaient avant lui, les clefs de *sol* dièse et de *si* bémol, afin de perfectionner la justesse de ces notes. Plus tard, il y joignit la clef de l'*ut*. Sa flûte à cinq clefs fut ensuite introduite à Londres par un musicien anglais nommé *Taut;* vers 1802, elle pénétra en France. On sait que ce fut Tromlitz (*voyez* ce nom) qui porta le nombre des clefs de l'ancienne flûte jusqu'à sept. Aux services qu'il avait déjà rendus à l'art par ces perfectionnements, Petersen ajouta celui de sa *Méthode de flûte,* bon ouvrage publié à Hambourg, chez Günther, et qui a été longtemps classé parmi les meilleurs de ce genre. Petersen était âgé de trente ans, lorsque plusieurs artistes, charmés par son talent, l'invitèrent à se faire entendre dans les concerts. Il y parut pour la première fois en 1791, et surpassa ce qu'on attendait de lui. Les sons qu'il tirait de la flûte avaient un moelleux, une justesse dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Il était surtout remarquable dans l'adagio par son style large et pur. Dès ce moment, il ne se donna plus de concert brillant à Hambourg où la place de Petersen ne fut marquée. La faveur du public ne se démentit pas pour lui pendant plus de trente ans; mais, vers 1825, sa vue s'affaiblit et son embouchure s'altéra par la perte de plusieurs dents : il cessa alors de se faire entendre. Petersen mourut à Hambourg, le 19 août 1830. On a publié de sa composition : 1° Études pour la flûte dans tous les tons, 1er et 2e livres; Hambourg, Bœhme. 2° Adagio et variations pour flûte et piano, op. 3; *ibid.* 3° Recueil de duos pour deux flûtes tirés des œuvres de plusieurs compositeurs célèbres; *ibid.*

PETERSEN (Charles-Auguste), fils du précédent, est né à Hambourg, en 1792. Élève de son père, il joua d'abord de la flûte; mais plus tard il se livra à l'étude du violon et du piano. Vers 1825, il a fait un voyage en Danemark, en Suède et dans quelques parties de l'Allemagne : il est maintenant fixé à Hambourg, en qualité de professeur de musique. On connaît de sa composition : 1° Polonaise avec orchestre ou piano, op. 1; Hambourg, Bœhme. 2° Duos pour deux violons, op. 10; *ibid.* 3° Rondeau pour violon et piano, op. 12; *ibid.* 4° Sonate pour piano et violon, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Divertissement *idem*, op. 7; *ibid.* 6° Polonaise

brillante pour le piano à quatre mains, op. 11; Hambourg, Bœhme. 7° *Rondo scherzando idem*, op. 13; Leipsick, Peters. 8° Marches *idem;* Hambourg, Bœhme. 9° Introduction et rondo pour piano seul, op. 8; Hambourg, Cranz. 10° Divertissements et autres compositions *idem;* Hambourg, Bœhme. 11° Deux rondos en forme de valse; Hambourg et Hanovre. 12° Valses *idem;* Hambourg et Copenhague.

PETIBON (Auguste), flûtiste, né à Paris, vers 1797, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville et y fit ses études sous la direction de Wunderlich. Vers 1822, il établit une maison de commerce de musique; mais plus tard il renonça à ce genre d'affaires, et se livra de nouveau à l'enseignement de la musique. Il a fait imprimer de sa composition des thèmes variés pour flûte et orchestre, Paris, Pleyel, Aulagnier; *idem* pour deux flûtes ou flûte et piano; Paris, Aulagnier; plusieurs œuvres de duos pour flûte et guitare, *ibid.;* des duos pour piano et flûte; Paris, Petibon; et diverses autres petites productions.

PETISCUS (Jean-Conrad-Guillaume), prédicateur de l'Église réformée à Leipsick, naquit à Berlin, en 1763. Amateur de musique et violoniste, il se délassait de ses travaux de théologien par quelques essais relatifs à cet art. On a de lui trois articles fort bien faits sur le violon, sa construction, ses qualités, etc., insérés dans les nos 50, 51 et 52 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1808). Il a donné aussi dans la même Gazette (ann. 1807) un article sur les manuels de musique, et un autre sur le mélange des genres. Petiscus a traduit en allemand la méthode de violon du Conservatoire de Paris; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a été aussi l'éditeur de la dernière édition de la méthode de violon par Léopold Mozart; Leipsick, Kühnel.

PETIT (Adrien), surnommé **COCLICUS**, naquit en Allemagne, en 1500. Venu en France dans sa jeunesse, il y apprit la musique sous la direction de Josquin Deprès. Il voyagea ensuite et se rendit en Italie, où il paraît avoir séjourné; mais il revint enfin dans sa patrie, et tout porte à croire qu'il y termina sa carrière. Il est connu comme compositeur par des motets répandus dans les divers recueils d'Adrien Leroy et de Ballard, et par un recueil intitulé *Musica reservata : Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc.; Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1552, in-4° obl. On a aussi de lui un traité de musique, sous le titre de *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini Deprès, in qua præter cætera tractantur hæc de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4°. Il est vraisemblable que c'est ce même ouvrage que Lipenius (*in Biblioth.*, p. 977) et Possevin (*Bibl. Select., lib. XV*, p. 223, t. II) indiquent sous le nom d'André Petri ou Petrus, et d'Adrien Petri; car le titre du livre, le nom de la ville, et la date de l'impression sont les mêmes. On trouve le portrait de Coclicus, fait à l'âge de cinquante-deux ans, en tête de cet ouvrage, avec ces vers latins :

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat,
 Ars merito clarum te facit esse virum.
Gallia te vidit, te vidit et Ausonia ora,
 Nunc quoque delectat theatrum terra senem.
Nam vincis reliquos vocis dulcedine et arte,
 Gutture nec suavis sic Philomela canit.
Ergo tibi ut longum Christus producere vitam
 Concedat, summum voce rogabo Deum.

Le livre de Petit a de l'intérêt, parce qu'on y trouve la doctrine de Josquin Deprès concernant le contrepoint.

PETIT (Camille), fils d'un violoniste attaché à l'Opéra-Comique pendant trente ans, et qui a publié trois œuvres de duos de violon (Paris, Naderman), est né à Paris, le 27 avril 1800. Ayant été admis au Conservatoire de musique, le 8 février 1809, il devint élève de Pradher pour le piano, le 20 août 1810. Puis madame de Montgeroult lui donna des conseils, et il reçut quelques leçons de Clementi, dans le dernier voyage que ce grand artiste fit à Paris. Petit s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts en 1826 et 1827; depuis cette époque, il s'est livré à l'enseignement du piano, et a publié quelques morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Variations sur les stances de *Valentine de Milan;* Paris, Schlesinger. 2° Rondeau brillant, op. 17; Paris, Pleyel. 3° Rondeaux *idem*, op. 2, nos 1, 2, 3; Paris, Pacini. 4° Différents thèmes de Rossini variés; Paris, Pacini; Milan, Ricordi. 5° Études; Paris, Schlesinger. 6° Vingt-quatre préludes dans différents tons; Paris, Pacini; et quelques bagatelles.

PETIT (Charles), frère aîné du précédent, né à Paris, en 1783, entra au Conservatoire, en 1799, et y devint élève de Domnich pour le cor. Ses progrès furent rapides, et il obtint le premier prix de cet instrument en 1804. Peu d'artistes ont eu un plus beau son et une plus belle manière de chanter sur l'instrument. Il joua avec beaucoup de succès des solos dans

les concerts de l'Opéra-Bouffe, pendant les années 1805, 1806 et 1807. A cette époque, il était second cor de ce spectacle, puis il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en 1809, et n'en sortit qu'en 1826, pour entrer dans l'administration des forêts, où il a obtenu le grade d'inspecteur.

PETIT JAN. *voyez* **DELATTRE.**

PETITPAS (mademoiselle), cantatrice de l'Opéra, née en 1706, fut admise pour chanter les rôles, en 1725, aux appointements de douze cents francs, avec une gratification annuelle de trois cents francs, et eut des augmentations de traitement qui s'élevaient, en 1738, à trois mille deux cents francs. En 1732, elle passa furtivement en Angleterre; mais elle rentra à l'Opéra l'année suivante, et mourut à Paris, le 24 octobre 1739. Cette cantatrice brillait particulièrement dans les airs, tandis que la Pélissier (*voyez* ce nom), autre actrice célèbre de cette époque, montrait surtout du talent dans le récitatif.

PETRÆUS ou **PETER** (Christophe), *cantor* à Guben, vers 1655, a publié de sa composition une collection d'airs à quatre et cinq parties, sous ce titre : *Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien von 4 bis 5 Stimmen;* Fribourg, 1656. Walther cite aussi de ce compositeur des litanies et des messes à cinq, sept et huit voix, qui ont paru à Guben, en 1669.

PETRALI (Louis), compositeur, élève de Mercadante, né à Mantoue, a donné à Milan, en 1844, *Sofonisba,* qui tomba et n'eut qu'une représentation. Dans l'année suivante, il a écrit pour le théâtre de sa ville natale *Antonio Foscari,* qui fut plus heureux. Le nom de cet artiste a disparu depuis lors du monde musical.

PETREJUS (Jean), célèbre imprimeur de musique, né à Langendorf, en Franconie, fit de bonnes études dans sa jeunesse et obtint à l'université de Nuremberg le grade de *Magister.* Vers 1526, il acheta une imprimerie à Nuremberg et y ajouta une typographie musicale dix ans après. Il mourut à Nuremberg, le 18 mars 1550. Parmi les nombreux produits de ses presses, on remarque la précieuse et rarissime collection de messes intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis musicis compositarum;* Noribergæ, 1538, petit in-4° obl.; et les *Harmoniæ poeticæ* de Paul Hofheimer (*voyez* ce nom).

PETRELLA (Henri), compositeur napolitain, élève du collége royal de musique *San Pietro a Majella,* a fait jouer, en 1829, au petit théâtre de cette institution, l'opéra en un acte *Un Diavolo color di rosa.* Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* la farce *Pulcinella marito e non marito.* Les autres ouvrages de ce musicien de peu de mérite sont *I Pirati,* représenté à Naples, en 1838; *le Miniere di Freiberg,* dans la même ville, au carnaval de 1843; *Galeotto Manfredi,* dans la même année, à Modène; *Jone,* à Milan, en 1848.

PETRI (Jean-Godefroid), né à Sorau, le 9 décembre 1715, fit à l'université de Halle des études de droit, et fut ensuite chargé d'y enseigner les Institutes. Plus tard, il obtint la place de *cantor* à Gœrlitz, où il mourut le 6 juillet 1795, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié de sa composition : 1° Cantates pour les dimanches et fêtes; Gœrlitz, 1757, in-4°. 2° Amusements de musique; deux suites publiées en 1761 et 1762. 3° *Les trois jeunes hommes dans la fournaise,* oratorio, 1765, in-4°. On a aussi de Petri une dissertation concernant l'utilité de l'étude de la musique, intitulée : *Oratio sæcularis qua confirmatur conjunctionem studii musici cum reliquis litterarum studiis erudito non tantum utilem esse, sed et necessariam videri. Gorlicii, ex officina Fickelscheriana,* 1765, in-4° de seize pages.

PETRI (Jean-Samuel), écrivain didactique, naquit à Sorau, le 1er septembre 1738. Bien que *cantor,* et conséquemment musicien, son père ne voulait pas lui permettre de se livrer à l'étude de la musique; mais il apprit les principes de cet art en fréquentant l'école du lieu de sa naissance, et fit des progrès sur le clavecin, sans avoir reçu les leçons d'aucun maître. A l'âge de seize ans, on le choisit pour remplacer l'organiste nouvellement décédé, et il en remplit les fonctions, tirant toute son instruction de la musique des grands maîtres qu'il jouait sur l'orgue. Après neuf mois, l'organiste eut un successeur qui donna quelques leçons à Petri, et rectifia les erreurs où il était tombé. Ce fut alors qu'il trouva dans les pièces d'orgue de Bach et dans ses sonates des modèles de style, qu'il étudia avec persévérance. Après que ses études universitaires furent terminées, il fut nommé professeur de musique à l'école normale de Halle. La connaissance qu'il fit en cette ville de Guillaume-Friedmann Bach lui fut d'un grand secours pour son instruction. En 1767, Petri reçut sa nomination de *cantor* à Lauban. Il y publia dans la même année la première édition de son traité élémentaire de musique. Cinq

ans après, il fut appelé à Bautzen pour y remplir les mêmes fonctions. Il y est mort, le 12 avril 1808, à l'âge de soixante-dix ans. Le livre par lequel Petri s'est fait connaître, est un des meilleurs qu'on ait écrits concernant les éléments de la musique instrumentale; la précision du style et la clarté des définitions y égalent l'exactitude des faits : ces qualités sont rares chez les écrivains sur la musique. L'ouvrage est intitulé : *Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sænger und Instrumentspieler* (Introduction à la musique pratique, à l'usage des chanteurs et des instrumentistes commençants); Lauban, Christophe Wirth, 1767, in-8° de cent soixante-quatre pages. A peine Petri eut-il publié son ouvrage, qu'il conçut un nouveau plan plus étendu : il employa plusieurs années à la rédaction de ses additions, refondit tout le livre, et le donna sous le titre plus concis . *Anleitung zur praktischen Musik;* Leipsick, Breitkopf, 1782, in-4° de quatre cent quatre-vingt-quatre pages. Le livre est divisé en trois parties : la première contient une histoire abrégée de la musique, depuis son origine jusqu'au dix-huitième siècle; la seconde, qui s'étend depuis la page 121 jusqu'à 282, traite des éléments de la musique, et la dernière renferme des traités complets, quoique peu étendus, de l'art de jouer de l'orgue, du clavecin, du violon, de la viole, du violoncelle, de la contrebasse et de la flûte. On a publié sous le nom de Petri un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Anweisung zum regelmæssigen und geschmackvollen Orgelspielen für neue angehende Organisten und solche Clavierspieler,* etc.; Vienne, 1802, in-8° de trente-deux pages; mais cet opuscule n'est qu'un extrait de l'*Introduction à la musique*. Petri a écrit de la musique pour l'orgue et pour l'église : mais ces productions sont restées en manuscrit.

PETRI (Christophe), *cantor* et maître d'école à Sorau, s'est fait connaître par un recueil de chansons avec accompagnement de piano, et par une cantate intitulée *Rinaldo ed Armida*, qui fut publiée, en 1782. Quatre ans après, il annonça six sonates faciles pour le clavecin, qui ne paraissent pas avoir été imprimées.

PETRI (Jean-François), curé dans une paroisse du duché de Ferrare, a écrit, en 1788, un poëme intitulé *la Musica*. Cet ouvrage, qui ne paraît pas avoir été imprimé, est composé de 226 *terzine*, et commence par ces mots : *Abbia il vero* (voyez *Dizion. di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani,* t. II, p. 218).

PETRI (Rodolphe-Guillaume-Frédéric), est né le 9 juillet 1811, à Benau, près de Sorau, dans la basse-Lusace, où son père était pasteur. L'instituteur de ce lieu lui enseigna les éléments de la musique, du piano, de l'orgue et de plusieurs autres instruments. En 1826, il entra au collége de Sorau et y continua ses études de musique. Après avoir terminé ses humanités, il alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick, puis à Berlin, où il fréquenta les cours de théorie musicale du professeur Marx. Ses études étant achevées, il remplit d'abord les fonctions de précepteur dans plusieurs familles nobles, puis il se fixa à Breslau, en 1845, en qualité de professeur de musique. Il a publié dans cette ville, chez Leuckart, des *Lieder*, avec accompagnement de piano, et de petites pièces pour cet instrument.

PETRINI (François), fils d'un harpiste de la musique du roi de Prusse, naquit à Berlin, en 1744, et apprit de son père à jouer de la harpe. Son habileté surpassa bientôt celle de son maître. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'engagea à son service, vers 1765; mais Petrini resta peu de temps à la cour de ce prince, car il se rendit à Paris avant 1770. Il y fut bientôt un des professeurs les plus renommés pour cet instrument, et ses compositions eurent de la vogue jusqu'à l'époque où la musique de Krumpholtz les eut placées en second ordre. Petrini continua cependant d'enseigner la harpe et l'harmonie jusqu'en 1812. Il mourut à Paris, en 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Concertos pour la harpe* : 1^er^, œuvre 4^e^, Paris, Bailleur; 2^e^, œuvre 7^e^, Paris, Lachevardière; 3^e^, œuvre 18^e^, Paris, Cousineau; 4^e^, Paris, Naderman. 2° *Sonates pour la harpe,* œuvres 1^er^, 3^e^, 5^e^, 9^e^, 10^e^, Paris, Cousineau; op. 38, Paris, Naderman; *Vive Henri IV,* op. 48, *ibid.;* Recueil de variations et de petits morceaux, op. 49, *ibid.* 3° Sonates pour l'exercice des pédales, œuvres 37 et 40; Paris, Cochet. 4° *Duos pour deux harpes,* n^os^ 1, 2, 3; Paris, Naderman. 5° *Pots-pourris pour la harpe,* n^os^ 1 à 6; Paris, Cousineau et Naderman. 6° *Airs variés pour la harpe,* en recueils et détachés, op. 2^e^, 8^e^, 13^e^, 14^e^, 15^e^, 16^e^, 17^e^, Paris, Cousineau; op. 44^e^, 47^e^, Paris, Naderman; Air tyrolien varié avec violon, op. 46, Paris, Richault. 7° *Recueils d'airs avec accompagnement de harpe,* op. 6^e^, 20^e^, 21^e^, 22^e^, 23^e^; Paris, Cou-

sineau. 8° *Méthode pour la harpe;* Paris, Louis. Petrini est auteur d'un *Système d'harmonie,* qui fut publié, en 1796, chez Louis. Plus tard il revit cet ouvrage, y fit des changements, et le publia sous ce titre : *Étude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie, en soixante accords;* Paris, chez l'auteur, 1810, in-4°. On voit par ce titre que Petrini n'avait pas cherché la simplicité dans son système.

Cet artiste a eu un fils (Henri), né à Paris, vers 1775, qui fut harpiste comme lui, et qui mourut jeune. Il a publié deux livres de sonates pour la harpe, Paris, Cousineau; deux pots-pourris *idem,* op. 3e et 5e, *ibid.;* trois recueils d'airs variés *idem,* op. 8e, 9e et 10e, *ibid.;* et un recueil de chansons avec accompagnement de harpe, op. 7e, *ibid.*

PETRINO (Jacques), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par un recueil de morceaux à plusieurs voix intitulé : *Jubilo di S. Bernardo con alcune canzonette spirituali a 3 e 4 voci;* Parme, 1589, in-fol.

PETROBELLI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, né à Bologne, vers 1635, n'est connu que par ses ouvrages, dont on n'a pas la liste complète. Son premier œuvre paraît être un recueil de motets imprimé à Venise, en 1657. L'œuvre cinquième est intitulé : *Motetti e Litanie della B. V.*, et a paru à Anvers, chez les héritiers de P. Phalèse. C'est une réimpression d'une première édition dont la date est inconnue. En 1662 a paru un ouvrage de Petrobelli qui n'a pas de numéro d'œuvre et dont le titre est : *Salmi a quattro voci con stromenti obligati;* Venise, Fr. Magni, in-4°. L'œuvre huitième a pour titre : *Musiche sacre concertate con istromenti;* Bologne, Jacques Monti, 1670, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Bologne, 1690, in-4°. La dédicace est adressée au cardinal Rospigliosi. Les *cantate a una e due voci co'l basso continuo;* Bologne, 1676, forment l'œuvre 10e, et les *Mottetti, Antifone e Litanie della Beata Vergine a 2 voci;* ibid., 1677, sont l'œuvre onzième. L'œuvre quinzième a pour titre : *Musiche da camera;* Venise, J. Sala, 1682, in-fol., en partition. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : *Psalmi breves octo vocibus,* op. 17; Venise, 1684, in-4°; *Salmi Dominicali a 8 voci,* op. 19; in Venezia, 1686, in-4°; *Scherzi musicali per fuggir l'ozio,* op. 24; Venise, 1693, in-4°. Ce recueil contient des cantates et des airs à deux et trois voix, avec deux violons et basse continue.

PETRUCCI (Ottaviano dei), célèbre inventeur de la typographie de la musique en caractères mobiles, naquit le 14 juin 1466, à Fossombrone, petite ville du duché d'Urbino, dans les États-Romains. A l'âge de vingt-cinq ans, il se rendit à Venise et s'y fit bientôt connaître comme un des hommes les plus habiles dans l'art de la typographie, qu'il avait appris vraisemblablement à Rome. On ignore dans laquelle de ces deux villes il conçut la première idée de la possibilité d'imprimer la musique mesurée par des types métalliques (1). La réalisation de cette pensée offrait alors d'immenses difficultés, parce que les signes de la notation proportionnelle, qui seule était en usage à cette époque pour la musique mesurée, sont en si grand nombre et se combinent de tant de manières différentes, que la composition des groupes de caractères devait présenter à l'imprimeur une multitude de cas embarrassants. Mais telles étaient les ressources ingénieuses de Petrucci, telle son habileté dans l'art de graver les types, qu'avant de mettre au jour ses premiers produits, tous les obstacles étaient vaincus, et que l'inventeur avait atteint une perfection non encore surpassée par les procédés de la typographie moderne, et rarement égalée. Le système de Petrucci consiste dans l'impression à deux tirages, le premier pour les lignes de la portée, l'autre pour le placement des caractères de notes sur cette portée (2). Les

(1) Le mérite de Petrucci est d'avoir résolu tous les problèmes de la combinaison des types pour la notation proportionnelle de la musique mesurée; car il est certain que l'art d'imprimer le plain-chant en caractères mobiles avait été trouvé précédemment. Dans le Missel de Würzbourg, daté de 1484, dont je possède un exemplaire imprimé partie sur papier et partie sur vélin, les préfaces des messes pour toutes les fêtes de l'année sont imprimées en ancienne notation allemande non mesurée, sur des portées de quatre lignes rouges, et en caractères mobiles; mais les lignes sont faites à la plume ou à l'aide d'un instrument particulier. Le livre de Nicolas Wollick, *Opus aureum Musice castigatissimum,* imprimé à Cologne par Henri Quentel, en 1501, in-4°, a tous les exemples de plain-chant imprimés en caractères mobiles, d'après le système de la vieille notation allemande; mais, dans la partie du volume où il est traité du contrepoint, les portées des exemples de musique mesurée sont seules imprimées, et vides dans mon exemplaire : ils devaient être remplis à la main.

(2) Il est hors de doute que le système de l'impression de la musique à deux tirages, imaginé par Petrucci, fut le premier qu'on adopta; on en voit la preuve dans les rarissimes *Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ,* imprimées par Erhard Oglin, à Augsbourg, en 1507, par l'*Opusculum musices,* de *Jean à Quercu* (Van der Eiken), sorti des presses de Jean Weyssenburger, de Nuremberg, en 1513, enfin dans les *Magnificat octo tonorum,* de Sixte Dietrich, imprimés a Strasbourg, par Pierre Schœffer,

deux formes de ses presses se repliaient l'une sur l'autre par des charnières si bien ajustées, que dans toute la musique imprimée par lui, il n'y a jamais la moindre incertitude sur les notes placées sur les lignes ou dans les espaces. Petrucci fut l'inventeur de ces presses comme de tout le reste de son matériel.

Avant de publier les premiers résultats de ses travaux, il présenta requête au conseil de la seigneurie de Venise, pour obtenir le privilége de seul imprimeur de musique mesurée, ainsi que de tablature d'orgue et de luth, pendant vingt ans, ce qui fut accordé par ces mots placés au bas de sa pétition :

1498. *Die XXV. Maij.*
Quod suprascripto supplicanti conceditur prout petit.
Consilarij.
Ser Marinus Liono.
Ser Jeronimus Vendrameno.
Ser Laurentius Venezio.
Ser Domenicus Bollani (1).

M. Caffi s'est trompé, lorsqu'il a cru que le privilége n'avait été accordé à Petrucci que dans l'année 1502 (2).

le jeune, en 1533, ainsi que par toutes les autres œuvres sorties des mêmes presses. Ce fut en France qu'on imagina d'imprimer la musique en un seul tirage. Pierre Hautin paraît être le premier qui grava des types de notes avec des fragments de lignes qui, dans la composition de l'ensemble, forment la portée. Cette invention fut faite en 1525, et les caractères de Hautin servirent à Pierre Attaingnant, de Paris, pour l'impression de toutes ses collections. Jacques Moderne, de Lyon, a imprimé tous les ouvrages sortis de ses presses avec des caractères de même espèce. Guillaume Le Bé, de Paris, grava deux sortes de gros caractères de musique pour l'impression des messes in-folio que publiaient Adrien le Roy et Robert Ballard. Le premier de ces caractères était fait pour l'impression en un seul tirage; c'est celui dont les éditeurs se sont toujours servis; en 1555, Le Bé grava l'autre caractère pour l'impression à deux tirages; mais il en fut fait peu d'usage. Fournier, le jeune, qui a publié un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, se persuade que le second caractère de Le Bé fut le premier essai qu'on fit pour l'impression à deux tirages; *on abandonna*, dit-il, *cette sorte de caractère comme sujette à trop d'inconvénients; l'on continua à graver les poinçons de musique portant leurs filets.* Cet homme n'entend rien au sujet qu'il traite; il ne sait pas même les noms de Petrucci, d'Oglin, et des autres premiers imprimeurs de musique. Antoine Gardane, musicien français qui s'établit à Venise avant 1537, comme imprimeur de musique, fut le premier qui introduisit en Italie le système de l'impression en un seul tirage, avec les caractères de Hautin. A Nuremberg, ce fut Jérôme Andreæ, surnommé *Formschneider*, à cause de son état de graveur de caractères d'imprimerie, et aussi imprimeur, qui fit les premiers poinçons de types dont on se servit en Allemagne pour l'impression de la musique en un seul tirage. Ses premiers produits sont de 1532.

(1) Voyez le livre d'Antoine Schmid, intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, etc., p. 11.

(2) *Storia della Musica sacra nella già capella ducale di San Marco di Venezia*, t. II, p. 205.

Le premier produit des presses de Petrucci est un recueil de quelques motets et d'un grand nombre de chansons, la plupart françaises, à trois et à quatre voix, des maîtres les plus habiles de la seconde moitié du quinzième siècle. Ce recueil est divisé en trois livres, dont le premier, marqué A, a pour titre : *Harmonice musices Odhecaton.* L'épître dédicatoire, adressée à Jérôme Donato, noble vénitien, la seule que Petrucci ait faite, est datée de Venise, le 15 mai 1501. Le deuxième livre, marqué B, n'a pas le titre du premier, mais seulement celui-ci : *Canti. B. numero cinquanta.* Ces deux premiers livres avaient été mentionnés dans les Pandectes de Conrad Gesner, ainsi que par Zacconi (*Prattica di musica*, 1re partie, fol. 84); mais on n'en connaissait pas d'exemplaire, lorsque M. Gaëtan Gaspari (*voyez* ce nom) fut assez heureux pour en découvrir un, dont M. Angelo Catelani (*voyez* ce nom) a donné une intéressante description (1). On vient de voir que la dédicace du premier livre est datée du 15 mai 1501; à la dernière page du deuxième livre on lit la souscription suivante : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 5 februarii salutis anno* 1501, *cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum q. nullus possit cantum figaratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.* Il semble que ce second livre a dû paraître avant le premier, puisqu'il était achevé d'imprimer depuis le 5 février 1501, tandis que la dédicace du livre A porte la date du 15 mai de la même année. En considérant l'étendue de ce livre A, et voyant que, seul, il a le titre de l'ouvrage, M. Catelani tire l'induction qu'il a dû être imprimé dès l'année 1500, et que le livre B n'a été vraisemblablement publié que plusieurs mois après la date de l'impression, et après la mise en vente du recueil A. Le savant auteur de la dissertation n'aurait eu aucune peine à concilier les dates, qui paraissent contradictoires au premier coup d'œil, s'il se fût souvenu qu'à l'époque où furent imprimés ces premiers monuments de la typographie musicale, le renouvellement de l'année, à Venise, comme dans une grande partie de l'Europe, avait lieu, non le premier janvier, comme aujourd'hui, mais la veille de Pâques, immédiatement après la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal. En 1501, l'année a commencé le 11 avril; elle a fini le 26 mars

(1) *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone;* Milano, Tito di Gio. Ricordi, in-8° de 22 pag. avec planches et fac-simile.

suivant : le 15 mai a donc précédé le 5 février d'environ neuf mois; d'où il suit que le volume B de *l'Odhecaton* ne fut achevé d'imprimer que le 20 février 1502. Le format des deux livres est un petit in-4° obl., comme celui de tous les ouvrages imprimés par Petrucci.

Dans la même année 1502, le 9 mai, sortit des mêmes presses un recueil intitulé *Motetti XXXIII*. Ces motets sont à quatre voix; mais le seul exemplaire connu jusqu'à ce jour, et qui est à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, est incomplet de la partie du *superius*. *Cinq* de ces motets sont de Josquin Deprès, *deux* de Compère, *un* d'Antoine Brumel, *neuf* de Gaspard (Van Veerbeke), *huit* de Ghiselin, *deux* d'Alexandre Agricola, et *six* de Jean Pinarol. Il est remarquable que le nombre considérable d'œuvres musicales publiés par Petrucci, à l'exception de certains chants italiens dont il sera parlé tout à l'heure, a été produit par des compositeurs belges. Les quelques noms français qu'on trouve mêlés aux leurs sont ceux de leurs élèves. Un recueil de cinq messes de Josquin Deprès, qui a simplement pour titre *Misse Josquin*, fut achevé d'imprimer le 27 septembre de la même année. Au *superius* on trouve le nom de l'auteur écrit de cette manière : *Josquin-de-Pres*. Un exemplaire complet de ce livre est à la bibliothèque royale de Berlin. Le 27 décembre de la même année, ce même livre de messes de Josquin sortit de nouveau des presses de Petrucci avec le titre : *Liber primus Missarum Josquin*. Il n'est pas vraisemblable que l'édition publiée trois mois auparavant ait été épuisée; cependant ce n'est pas un simple changement de frontispice, car le motet à quatre voix, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, de Josquin, qui se trouve après la messe de l'*homme armé*, dans la première édition, n'est pas dans celle-ci. Le second livre des messes de Josquin (*Missarum Josquin liber secundus*) et le troisième livre, furent publiés par Petrucci, en 1503. L'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne n'a que le *superius*, l'*altus* et le *ténor;* celui de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, a le *superius*, le *ténor* et la *basse;* celui que possédait Lansberg (*voyez* ce nom), à Rome, était aussi incomplet de l'*altus;* l'exemplaire du Muséum britannique est complet.

En 1503 parut le troisième livre de l'*Odhecaton*, sous le titre de *Canti C. n° cento cinquanta*. Un exemplaire complet de ce précieux recueil de chansons françaises, à quatre et à cinq voix, est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la même année, Petrucci publia un recueil de cinq messes d'Obrecht, sous le titre de *Misse Obrecht;* un livre de cinq messes de *Brumel*, qui porte simplement au frontispice : *Brumel*, et les titres des messes; un livre de cinq messes de Jean Ghiselin, avec le nom simplement de l'auteur et les titres des messes; et, enfin, un livre de cinq messes de Pierre De la Rue, avec ces mots au frontispice : *Misse Petri De la Rue*, et les titres des messes. Des exemplaires des messes d'Obrecht sont aux bibliothèques de Berlin et de Munich; celui de la bibliothèque de Vienne est incomplet de la basse; le mien est complet, ainsi que celui des messes de Brumel, dont la bibliothèque de Berlin a un exemplaire complet, ainsi que des messes de Ghiselin. Les exemplaires des messes de Pierre De la Rue qui sont à Berlin et au Muséum britannique sont complets; la basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne. Les exemplaires des messes de Jean Mouton, Fevin, Ghiselin, Agricola, Brumel, Pierre De la Rue, Obrecht, Isaak, de Orto (Dujardin), et de Gaspard, imprimées par Petrucci, qui se trouvent à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, sont tous incomplets de la basse.

En 1504, Petrucci mit au jour cinq messes d'Alexandre Agricola (*Misse Alexandri Agricole*), dont il y a des exemplaires dans les bibliothèques de Berlin, de Vienne, du Lycée musical de Bologne, de la chapelle pontificale de Rome et dans la mienne. Cette publication fut suivie du recueil intitulé *Motetti C*. C'est le troisième livre de la collection de motets dont le premier, A, fut publié en 1502. On sait que le deuxième livre, marqué B, contenait des motets pour le dimanche et pour l'octave de la Passion, mais on n'en connaît pas d'exemplaire.

Dans les années 1504 à 1508, Petrucci publia neuf livres de chants italiens d'un caractère populaire en usage dans les États vénitiens, et qu'on appelait *frottole*. Le premier livre porte la date du 28 décembre 1504; le second livre, qui est sans doute une réimpression, celle du 29 janvier 1507; le troisième, celle du 26 novembre 1507; le quatrième a pour titre : *Strambotti, Ode, frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli, libro quarto*. Le cinquième livre est daté du 23 décembre 1505; le sixième, du 5 février 1505; le septième, du 6 juin 1507; le huitième, du 20 mai 1507; le neuvième et dernier, du 22 janvier 1508. Les bibliothèques de Munich et de Vienne contiennent les divers livres de

cette collection : M. Butsch, libraire à Augsbourg, a eu les quatre premiers livres, en 1846, et Landsberg a possédé les deux premiers. C'est par ces mêmes recueils qu'on connaît les noms de quelques compositeurs de mélodies populaires (dont un certain nombre en patois de Venise) lesquels ont vécu dans la seconde moitié du quinzième siècle, tels que *Antoine Caprioli*, de Brescia, *André de Antiquis*, de Venise; *Antoine Rosseti*, de Vérone; *Antoine Stringari*, de Padoue, *Bartholomé Tromboncino*, de Vérone, *Michel Pesenti*, de la même ville, *Philippe de Luprano*, *François Anna*, organiste de Venise, *Jean Brocchi*, de Vérone, *Marc Cara*, de la même ville, *Nicolas Pifaro*, de Padoue et *Rossini*, de Mantoue.

En 1505, Petrucci publia un livre de cinq messes de *De Orto* (Dujardin), dont une avec deux *Credo*, le quatrième livre de motets à quatre voix (Motetti libro quarto), et un livre de motets à cinq voix, fort intéressant, parce qu'on y trouve trois motets de *Regis* (dont le nom flamand était *De Koninck*), compositeur du quinzième siècle, qui fut au premier rang et dont les ouvrages sont rares. Dans l'année 1506, on ne trouve que deux livres de Lamentations de Jérémie, dont le premier a pour titre *Lamentationum Jeremie prophete, liber primus*, l'autre, *Lamentationum, liber secundus*, et un livre de cinq messes de Henri Isaak (*Misse Henri Izac*). On ne connaît des années 1507 et 1508 que quatre livres de tablature de luth et un livre de messes de divers auteurs (*Missarum diversorum auctorum liber primus*). Le premier livre de tablature a pour titre *Intabolatura de Lauto libro primo*. Au deuxième feuillet, on trouve une *Regula pro illis qui canere nesciunt*, en latin et en italien. Il paraît que l'auteur de ce premier livre, ainsi que du second, fut un luthiste nommé *François Spinaccio*, car on trouve au troisième feuillet une pièce de vers latins avec cette inscription : *Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis in Laudem Francisci Spinaccini*. Dans le second livre, le nom de Spinaccio se trouve en tête d'un certain nombre de morceaux. Il n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour d'exemplaire du troisième livre. Le titre du quatrième livre a cette forme bizarre :

Intabolatura de Lauto
Libro quarto :
Padoane diverse.
Calate a la spagnola.
Calate a la taliana.
Tastar de corde con li soi recercar dietro.
Frottole.
Joanambrosio.

C'est-à-dire : *pavanes de différents genres; calates* (danses) *à l'espagnol; danses à l'italienne; arpéges des cordes en montant et à reculons; Frottole*. A l'égard du dernier mot (*Joanambrosio*), on en a l'explication dans la table des pièces contenues dans l'œuvre, car on y lit : *Table de cet œuvre, composé par l'excellent musicien et joueur de luth Jean Ambroise Balza, de Milan*. François Spinaccio et Jean Ambroise Dalza sont les plus anciens luthistes dont les noms figurent dans l'histoire de la musique.

Dans l'année 1509, on ne trouve qu'un seul ouvrage sorti des presses de Petrucci; il a pour titre : *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Francisci Bossinensis Opus*; ce qui signifie que la partie de soprano est écrite en notation ordinaire pour être chantée par la voix, tandis que le ténor et la basse, écrits en caractères de tablature, sont joués sur le luth; enfin, que l'ouvrage a été composé par un certain *François*, né dans la Bosnie, et dont le nom de famille n'est pas indiqué. Diverses œuvres ou collections ont été imprimées par Petrucci entre les années 1502 et 1510, mais sans date. On connaît particulièrement celles-ci : 1° *Misse Gaspard* (Van Verbeeke); ces messes sont au nombre de cinq. Tous les exemplaires de ce recueil, connus jusqu'à ce jour, sont incomplets; la basse manque à ceux qui sont dans les bibliothèques impériales de Vienne et de Saint-Marc de Venise; celui de M. Gaspari de Bologne, vendu à Paris, en 1862, n'avait pas de ténor. 2° *Fragmenta Missarum*. Parmi ces fragments, on trouve les *Credo* des messes de Josquin Deprès qu'on ne possède pas entières et qui ont pour titres : *La belle se sied; De tous biens; Villayge* (village); *Ciaschun* (chacun) *me crie*; ainsi que d'autres fragments des messes *Ferialis* et *de Passione*. 3° Deux autres ouvrages sont cités sans date par Conrad Gesner, dans ses *Pandectes*, ou deuxième partie de sa *Bibliotheca universalis* : l'un est le deuxième livre d'un recueil de *Laudi* indiqué de cette manière : *Laude liber secundus, ibidem* (*Venetiis per Octavianum Petrutium*); l'autre est intitulé : *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto, Venetiis impressæ*.

On ignore le motif qui détermina Petrucci à ne pas user pendant le terme de vingt ans du privilége qui lui avait été accordé par le

conseil de la seigneurie de Venise ; mais il est certain que, dès 1512 au plus tard, il était retourné à Fossombrone, et qu'il y avait transporté son imprimerie. Ce qu'on peut présumer, c'est que ses affaires commerciales n'avaient pas prospéré à Venise, car dans l'avant-propos d'un opuscule qu'il imprima en 1513, il dit qu'il a souffert jusqu'alors de longues maladies et de revers de fortune (*quas diutina ægritudo, et adversa fortuna adeo appresserent*). Quoi qu'il en soit, il obtint du pape Léon X un privilége de quinze ans pour exercer son art dans les États romains. Ce privilége est daté du 22 octobre 1513.

Le premier ouvrage imprimé à Fossombrone par Petrucci, en 1513, fut un livre de messes in-folio, pour le chœur, dont un exemplaire se trouve à la chapelle pontificale de Rome; puis il donna une nouvelle édition des trois livres de messes de Josquin Deprès, dont le premier parut en 1514, le second en 1515, et le troisième en 1516. En 1514, il commença la publication de la collection de motets intitulée : *Motetti de la corona,* parce qu'il y a une couronne royale au frontispice. Le premier livre fut achevé d'imprimer le 17 août 1514; les trois autres livres ont paru en 1519. En 1515, le célèbre typographe mit au jour un livre de cinq messes de Jean Mouton (*Missarum Joannis Mouton liber primus*), et un livre de messes d'Antoine Fevin, qui en contient une de Robert Fevin et une de Pierre De la Rue, sous le nom de *Pierzon.* Cet ouvrage a pour titre *Misse Antonii de Fevin.* Le Muséum britannique possède des exemplaires complets de ces collections ; ceux de la bibliothèque impériale de Vienne et de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, n'ont pas les parties de basse. Conrad Gesner cite aussi, sous la date de cette année, une collection intitulée : *Missarum decem à clarissimis musicis compositarum necdum antea* (*exceptis tribus*) *æditarum libri duo. Impressi Forosempronii* 1515. Aucune publication connue n'a été faite par Petrucci pendant les années 1517 et 1518. Dans une vente qui fut faite à Rome, en 1829, trois messes, très-grand in-folio, pour le lutrin du chœur, imprimées par Petrucci à Fossombrone, dans les années 1520-1523, ont été acquises par une personne inconnue. Ces produits étaient de la plus grande beauté sous le rapport des caractères, du tirage et du papier. Après 1523, on ne trouve plus rien de Petrucci : il est vraisemblable qu'il cessa de vivre dans cette même année, ou peu de temps après.

PETRUCCI (Angelo), compositeur dramatique, n'est connu que par l'opéra de *Nitteti,* qu'il fit représenter à Mantoue, en 1766.

PETSCHKE (Adolphe-Frédéric), candidat en théologie et directeur de l'Institut des sourds et muets de la Saxe électorale à Leipsick, naquit en 1759, dans cette ville, et y mourut le 7 avril 1822. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un supplément à la méthode de piano de Merbach, intitulé : *Anhang zu Merbachs Clavierschule;* Leipsick, 1784, in-4°. L'année suivante, il fit aussi paraître : *Versuch eines Unterrichts zum Clavierspielen* (Essai d'une instruction pour l'art de jouer du piano); *ibid.,* 1785.

PETZ (Jean-Christophe), né à Munich, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y fut d'abord attaché comme simple musicien de la cour, puis entra au service du prince électoral de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de chapelle, et fut en dernier lieu appelé à Stuttgard, où il mourut en 1716, avec le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa compotion : 1° *Sonate a tre cioè 2 violini, violoncello e basso continuo,* op. 1; Augsbourg, 1701. 2° *Prodromus optatæ pacis,* op. 2; *ibid.,* 1703, in-folio. Cet ouvrage consiste en psaumes à quatre voix, trois instruments et basse continue. 3° *Sonate da camera a flauti e basso,* op. 3, *ibid.* 4° *Jubilum Missale;* ibid., 1706 : collection de messes solennelles, 5° *Corona stellarum duodecim ;* Stuttgard, 1710 : collection de douze motets à quatre voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

PETZOLD (Guillaume-Lebrecht), fils d'un pasteur protestant, est né le 2 juillet 1784, à Lichtenhayn, village de la Saxe (cercle de Misnie). Son père, voulant lui faire embrasser une profession à la fois industrielle et artistique, le conduisit au mois d'avril 1798, à Dresde, où il entra dans les ateliers de Charles-Rodolphe-Auguste Wenzky, facteur d'orgues et de pianos de la cour. Après cinq années passées en apprentissage chez cet habile artiste, Petzold partit pour Vienne avec une lettre de recommandation de Wenzky pour son confrère Walther. Il travailla dans les ateliers de celui-ci jusqu'au mois de décembre 1805, puis se rendit à Paris, où il forma, au mois d'avril 1806, une association avec J. Pfeiffer (*voyez* ce nom) pour la fabrication de pianos, d'après un nouveau système. Les premiers produits de cette association fu-

rent un nouvel instrument dans la forme d'un piano pyramidal, auquel Petzold donna le nom d'*harmonomelo*, et un piano triangulaire, qui furent l'objet d'un rapport favorable d'une commission composée de Cherubini, Méhul, Catel, Gossec et Jadin. A l'exposition des produits de l'industrie nationale qui eut lieu cette même année (1806), Petzold rendit public son nouveau système de tables prolongées dans les pianos carrés; système alors peu remarqué, parce qu'il n'était encore qu'ébauché, mais qui fut cependant le signal de la transformation complète que le piano a éprouvée depuis lors, et le précurseur des immenses modifications qui se sont aussi opérées dans l'art de jouer de cet instrument, et dans la musique qu'on a écrite pour lui. Le prolongement de la table des pianos carrés avait pour objet d'augmenter l'intensité du son; mais il conduisait à un changement dans la disposition du mécanisme; car il éloignait les marteaux des cordes, et conséquemment obligeait à allonger leur levier pour les lancer avec plus de force vers les cordes. Pour atteindre ce but, Petzold dut substituer un nouvel échappement libre à l'ancien *chasse-marteau*, trop faible pour le levier sur lequel il devait agir. Mais l'action des marteaux, devenue beaucoup plus énergique, exigea des cordes plus fortes pour résister à la percussion; or, la puissance de ces cordes exerça une force de traction qui rendit nécessaire une construction plus solide des caisses. De tout cela résulta une puissance de son auparavant inconnue, unie au moelleux et à des moyens nouveaux d'expression. Ce progrès considérable du piano carré fit comprendre aux autres facteurs la nécessité de changer aussi le système de construction du piano à queue, pour lui conserver sa supériorité comme piano de concert; et dès lors toutes les recherches se tournèrent vers l'augmentation de la puissance sonore. C'est donc en réalité à Petzold qu'il faut rapporter l'honneur de l'émulation qui s'est développée dans ces recherches depuis les premières années du dix-neuvième siècle, car cette émulation commença à l'époque du succès des pianos carrés à longues tables.

Le terme de l'association de Petzold et Pfeiffer étant arrivé en 1814, chacun d'eux prit un établissement séparé. C'est de cette époque que date la brillante réputation de Petzold pour la fabrication des pianos carrés: les meilleurs furent longtemps ceux qui sortirent de ses ateliers, et M. Pape (*voyez* ce nom) fut le premier qui lui enleva la palme, en joignant à une excellente qualité et à une grande puissance de son, des conditions parfaites de solidité.

Plusieurs témoignages de considération ont été donnés à Petzold par des jurys et par des sociétés savantes.

PEUTINGER (Conrad), philologue et jurisconsulte, naquit à Augsbourg, le 15 octobre 1465, et mourut dans la même ville, le 28 décembre 1547. Il cultiva non-seulement les sciences et les lettres, mais encore les arts, et particulièrement la musique. On lui doit la préface d'une intéressante collection de motets, rassemblée par les médecins Grimmius et Wirsung, et qui fut publiée à Augsbourg, en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetas appellant*.

PEUERL (Paul), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fut organiste à Steyer, en Autriche. Draudius indique, de la composition de cet artiste : 1° *Weltspiegel, das ist : Neue teutsch Gesænges*, etc. (Miroir du monde, consistant en nouvelles chansons allemandes joyeuses et tristes à cinq voix); Nuremberg, 1613, in-4°. 2° *Quelques pavanes, entrées, gaillardes, courantes et danses à quatre parties, applicables à tous les instruments à cordes;* ibid., 1618, in-4°.

PEVERNAGE (André), musicien distingué, naquit à Courtrai, en 1543, et apprit la musique dans la maîtrise de la collégiale, où il était enfant de chœur. Plus tard, il obtint le titre de directeur de cette maîtrise. Paquot dit que cet artiste épousa, le 15 juin 1574, une veuve nommée *Marie Moeges*. Il est à cet égard en contradiction avec l'épitaphe du tombeau de Pevernage, rapportée par Swertius (*Athenæ Belgicæ*, p. 125), et copiée par Foppens (*Biblioth. Belgiæ*, t. I, p. 56), où cette femme est nommée *Marie Haecht*. Mais ici c'est Paquot qui est dans le vrai, car des actes authentiques, qui existent aux archives de la ville d'Anvers, donnent les noms de *Marie Maeght* à la femme de l'artiste dont il s'agit (1). On ignore les motifs qui firent abandonner par Pevernage la place de maître de musique de la collégiale de Courtrai, pour la position de *maître de chant* à la cathédrale d'Anvers. Quoi qu'il en soit, les dix ou douze années qu'il passa dans cette dernière ville furent les plus brillantes de sa carrière; il y

(1) Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Verachter, archiviste de la ville d'Anvers, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches à ce sujet..

publia ses propres ouvrages, quelques collections de pièces de divers auteurs, dont il dirigea les éditions, et établit dans sa maison des concerts hebdomadaires où il faisait entendre les plus beaux morceaux des compositeurs italiens, français et belges. Il mourut à Anvers, non le 30 juillet 1589, comme on le voit dans l'épitaphe rapportée par Swertius, et, d'après lui, par Foppens, mais le 30 juillet 1591, suivant un document authentique des actes du chapitre de Notre-Dame d'Anvers, que M. Léon du Berbure a bien voulu me communiquer (1). Il paraît certain que l'épitaphe rapportée par Swertius est exacte, sauf une transposition de chiffres par une faute typographique, et qu'au lieu de M. D. LXXXIX, il faut lire M. D. LXXXXI; en sorte que cette épitaphe est conçue comme il suit :

M. Andreæ Pevernagio,
Musico excellenti,
Hujus ecclesiæ phonosco,
Et Mariæ filiæ,
Maria Haecht vidua et FF. M. Poss.
Obierunt hic XXX Julii, ætat. XLVIII.
Illa II Febr. ætat. XII. M. D. LXXXXI.

On connaît de Pevernage les compositions dont les titres suivent : 1° Chansons à cinq parties; Anvers, 1574, in-4° obl. 2° *Cantiones sacræ seu motettæ* 6, 7 *et* 8 *vocum;* 1578. 3° *Chansons. Livre premier, contenant chansons spirituelles à cinq parties; à Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin*, in-4°, 1589.— *Livre second de chansons à cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre troisième, etc., à cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre quatrième de chansons, à six, sept et huit parties; à Anvers, chez la veuve Christophe Plantin et Jean Mourendorf*, 1591, in-4°. C'est ce livre pour lequel a été faite une ordonnance de payement de cinquante florins, adressée par le magistrat d'Anvers au trésorier de la ville, et datée du 1er février 1591 (2). Les héritiers de Pevernage ont aussi publié les compositions qu'il avait laissées en manuscrit, sous les titres suivants : 4° *Missæ quinque, sex et sept. voc.;* Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4°. 5° *Cantiones sacræ ad præcipua ecclesiæ festa et dies dominicas totius anni directæ, suavissima harmonia, sex, septem et octo vocibus compositæ, et tam viva voce, quam omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ, auctore Andræa Pevernage Cortracensi, Mariannæ ædis Antverpiensis musici chori præfecto;* ibid., 1602, in-4°. Une contrefaçon de cette édition fut faite dans la même année à Francfort-sur-le-Mein, à l'imprimerie de Wolfgang Rechter, aux dépens de Nicolas Stein, six parties in-4°. 6° *Laudes vespertinas Mariæ, hymnos venerabilis Sacramenti, hymnos sive cantiones Natalitias* 4, 5 *et* 6 *voc.;* ibid., 1604, in-4° obl. Quelques morceaux de Pevernage ont été insérés dans une collection recueillie par le compositeur anglais Philipps (*voyez* ce nom), et publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci;* Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl., ainsi que dans un autre recueil intitulé : *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *e* 7 *voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio e data in luce;* ibid., 1595, in-4° obl. Pevernage a rassemblé lui-même une collection de madrigaux à quatre, cinq, six, sept et huit voix, sous le titre d'*Harmonie céleste, chansons de différents auteurs;* Anvers, Phalèse, 1583, in-4°; il s'y trouve quelques morceaux de sa composition. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée sous le titre italien : *Harmonia celeste a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che oggi si cantino;* ibid., 1593, in-4° obl.

PEXENFELDER (Michel), jésuite, né en 1613, à Arnsdorff, en Bavière, fit ses études à Passau, et enseigna la rhétoriqne à Landshut pendant vingt-deux ans. Il mourut dans cette ville vers 1680. On a sous son nom un livre intitulé : *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias:* Nuremberg, 1670, in-4°, et Sulzbach, 1687, in-8°. Il y traite de la musique dans les chapitres 45e, 48e et 59e.

PEZ (Jean-Christophe), organiste de la collégiale d'Augsbourg, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Prodromus optatæ pacis, sive Psalmi de Dominicis et Beata Virgine in officio Vespertini decantari soliti, et secundum genium ac stylum modernum concinno positi.* 4 *voc. concert. et totidem rip. nec-*

(1) Ce document est ainsi traduit littéralement du flamand par M. de Burbure : « Maître André Pevernage, » maître de chant de cette église, est décédé le 30 juillet » de l'année 1591, vers quatre heures et demie avant le » soir, un peu avant le salut de la sainte Vierge, après » avoir été malade pendant cinq semaines, à savoir » depuis le lendemain de la fête de saint Jean-Baptiste, etc. »

(2) Cette ordonnance existe aux archives de la ville d'Anvers.

non tribus instrumentis et duplici basso generali. Authore etc. Opus secundum. Augustæ Vindelicorum, typis Jo.-Christ. Wagneri, 1703, in-4°.

PEZELIUS (Jean), ou **PEZEL**, ou même **BEZEL**, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, naquit en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. En 1672, il entra dans un monastère de son ordre à Prague; mais il le quitta furtivement l'année suivante, et se retira à Bautzen, où il embrassa la religion réformée, et où il eut le titre bizarre de *fifre de la ville*. Adelung assure qu'il a été directeur de musique de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Pezelius était un bon musicien, fort laborieux, et a publié de sa composition : 1° *Musica vespertina Lipsiaca, oder Leipzigische Abend-Musik von* 1-5 *Stimmen;* Leipsick, 1669, in-4°. 2° *Hora decima, ou composition musicale pour jouer avec des instruments à vent vers dix heures avant midi, à cinq parties;* ibid., 1669, in-4°. 3° Composition musicale pour instruments à vent, consistant en quarante sonnets à cinq parties; *ibid.*, 1670, in-fol. 4° Airs sur les *idées abondantes* (*Arien über die überflussigen Gedanken*); *ibid.*, 1673, in-fol. 5° Jouissances musicales de l'âme; *ibid.*, 1675, in-4°. 6° Entrées à quatre parties, particulièrement pour un cornet et trois trombones; *ibid.*, 1683, in-4°. 7° *Bicinia variorum ut a Viol., cornet., flaur., clarinis, et fagotto, cum appendice a* 2 *Bombardinis vulgo* chalumeau, *clar. et fagotto;* Leipsick, 1674, 1675 et 1682, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été donnée à Leipsick, en 1685, in-4°. 8° *Deliciæ musicales, ou musique gaie consistant en sonates, allemandes, ballets, gavottes, courantes, sarabandes et gigues, à cinq parties, savoir, deux violons, deux violes et basse continue;* Francfort, 1678, in-4°. 9° *Opus musicum sonatarum præstantissimarum senis instrumentis instructum, ut* 2 *violinis*, 3 *violis et fagotto, adjuncto B. C.;* Francfort, 1686, in-fol. 10° Musique à cinq instruments à vent, consistant en entrées, allemandes, ballets, courantes, sarabandes, etc., pour deux cornets et trois trombones; Francfort, 1684, in-4°. 11° Entrées en deux parties; Leipsick, 1676, in-8°. 12° Une année complète sur les Évangiles, à quatre et cinq parties instrumentales; *ibid.*, 1678. 13° *Musica curiosa Lipsiaca*, consistant en sonates, allemandes, courantes, ballets, etc., pour jouer sur un, deux, trois, quatre ou cinq instruments; *ibid.*, 1686. On a aussi de cet artiste trois livres très-rares sur la musique dont l'objet est inconnu, et qui ont pour titres : 1° *Observationes musicæ;* Leipsick, 1678, in-4°; *idem*, ibid., 1683, in-4°. 2° *Infelix musicus;* Leipsick, 1678, in-4°. 3° *Musica Politico-Practica;* ibid., 1678, in-4°. Ces trois ouvrages sont cités par Lipenius (*Bibliot. Enucl.*, p. 976).

PEZOLD (Gustave), chanteur de la cour de Stuttgard, est né le 3 juin 1800, à Mœringen. Après le décès prématuré de son père, il fut admis à l'hospice des orphelins de Stuttgard, à l'âge de dix ans. Il y apprit le chant et le piano, et débuta au théâtre, avant d'avoir atteint sa quatorzième année, dans *la Flûte enchantée* de Mozart; puis sa voix ayant pris le timbre d'une bonne basse, il quitta en 1818 l'école où il avait été élevé, et prit un engagement au théâtre de Stuttgard. Des voyages qu'il a faits depuis 1825 dans plusieurs parties de l'Allemagne, lui ont fourni les occasions de chanter avec succès aux théâtres de Berlin, de Munich, de Hanovre et de la Porte de Carinthie, à Vienne. Il a été considéré comme un des bons acteurs allemands, pour son emploi.

PFAFF (Martin), directeur de musique du régiment de Neugebauer, en garnison à Fribourg, en 1795, est auteur de la musique de deux opéras mentionnés dans l'*Almanach théâtral de Gotha* (ann. 1796, p. 151), sous ces titres : 1° *Die Lyranten* (?); 2° *Les Comédiens de Quirlewitsch*. Ces ouvrages furent représentés à Dessau.

Un clarinettiste de la musique du roi de Prusse et de l'opéra de Berlin, nommé *Auguste Pfaff*, ou *Pfaffe*, fut vraisemblablement fils de cet artiste. Il naquit à Dessau, en 1796, fut admis dans la musique du roi à Berlin, en 1817, et mourut dans cette ville, le 15 février 1834.

J'ignore si *Émile Pfaffe*, professeur de piano à Berlin, est de la même famille. Il est né dans cette ville, a fait son éducation dans l'école de musique de l'académie des beaux-arts, et a reçu des leçons de Taubert pour son instrument. En 1844, il a publié *deux pièces caractéristiques* de sa composition pour le piano (Berlin, Challier). Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PFEFFINGER (Philippe-Jacques), né à Strasbourg, en 1766, fit ses études de musique sous la direction de Ph.-J. Schmidt. En 1790, les places de maître de musique de la ville et du Temple neuf lui furent confiées. Ce fut alors que ses liaisons avec Pleyel, maître de chapelle de la cathédrale, lui firent faire des

progrès dans la composition. En 1791, il suivit cet artiste célèbre en Angleterre, et demeura six mois à Londres, où Haydn se trouvait alors. Fixé à Paris depuis 1794, Pfeffinger s'y livra à l'enseignement et à la composition. Il mourut dans cette ville, en 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Grand trio pour piano, cor ou violon et violoncelle; Paris, Carli. 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano à quatre mains, op. 16; Paris, Richault. 4° Des fantaisies, des caprices et des pots-pourris pour piano; Paris, Richault et Carli. Pfeffinger a écrit, pour l'Académie royale de musique, *Zaïre*, opéra en trois actes, qui a été répété en 1809, mais qu'on n'a pas représenté.

PFEIFFER (Auguste), docteur en théologie et surintendant à Lubeck, naquit à Lauenbourg, en Saxe, le 27 octobre 1640. A l'âge de cinq ans, il tomba du haut de la maison habitée par ses parents, et parut avoir perdu la vie quand on le releva. Sa sœur, voulant le mettre dans le linceul, le piqua par hasard avec son aiguille, et cet accident le fit revenir à la vie. Les études qu'il fit aux universités de Hambourg et de Wittenberg développèrent en lui le goût des langues orientales : il y fit de grands progrès et en posséda bientôt, dit-on, un grand nombre. En 1671, il devint doyen de Meelzibor, en Silésie, puis il occupa diverses positions à Oels, Stroppen, Meissen et Leipsick. Appelé à Lubeck, en 1690, il y exerça les fonctions de surintendant, et y mourut le 11 janvier 1698. Dans ses *Antiquitates Hebraicæ selectæ* (Leipsick, 1689, in-12), il traite *De Neginoth aliisque instrumentis musicis Hebræorum*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Opera philologica* de ce savant, Utrecht, 1704, 2 vol. in-4°. Ugolini l'a inséré dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII, p. 801. Pfeiffer a aussi traité de la musique dans la thèse qu'il a soutenue à Wittenberg pour obtenir le grade de maître ès arts, et qu'il a publiée sous le titre de *Diatribe philologica de poesi Hebræorum veterum ac recentiorum*; Wittenberg, 1670, in-4°.

PFEIFFER (Jean-Philippe), docteur en théologie, naquit à Kœnigsberg, le 19 février 1645, et mourut le 10 décembre 1695. Il a traité de la musique des anciens dans son livre intitulé : *Antiquitatum græcorum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et œconomicarum libri IV* (Kœnigsberg, 1689, et Leipsick, 1707, in-4°), *lib.* 2, *cap.* 64.

PFEIFFER (Jean), né à Nuremberg, le 1er janvier 1697, y apprit la musique et continua l'étude de cet art pendant qu'il suivait les cours des universités de Halle et de Leipsick. Le comte de Reuss l'employa d'abord comme directeur de sa musique dans sa terre de Slaitz; mais après six mois de séjour chez ce seigneur, il entra, en 1720, au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de premier violon. Le mérite de ses compositions lui fit obtenir le titre de maître de concert, en 1726, et le duc Ernest-Auguste s'en fit accompagner dans ses voyages en Hollande et en France, pendant les années 1729 et 1730. En 1734, Pfeiffer reçut sa nomination de maître de chapelle à Bayreuth, avec le titre de conseiller de la cour. Il mourut dans cette ville, en 1761, à l'âge de soixante-quatre ans. Cet artiste a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des pièces de clavecin et des symphonies pour l'orchestre, qui étaient estimées en Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle.

PFEIFFER (Auguste-Frédéric), né à Erlangen, le 13 janvier 1748, y fut professeur de langues orientales, bibliothécaire de l'université, et conseiller de cour. Il est mort le 13 juillet 1817. On a de lui une dissertation sur la musique des Hébreux intitulée : *Von der Musik der alten Hebræer*; Erlangen, 1779, in-4° de cinquante-neuf pages et une planche.

PFEIFFER (Tobie-Frédéric), né dans le duché de Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit acteur d'opéra, en 1778, et entra dans la troupe de Joseph Seconda; mais dégoûté de cette profession, après dix-sept années d'exercice, il se retira à Dusseldorf, et s'y livra à l'enseignement de la musique, vers 1795. Il vivait encore dans cette ville, en 1805. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par un prologue en musique intitulé : *Die Freuden der Redlichen* (les Plaisirs des justes), qu'il fit représenter à Leipsick, en 1789. En 1801, il a fait graver plusieurs airs variés pour le piano, et une cantate pour la paix, avec accompagnement de piano.

PFEIFFER (François-Antoine), virtuose sur le basson, né à Windischbach, dans le Palatinat, en 1750, fut d'abord contrebassiste à Mannheim, d'où il passa dans la chapelle de l'électeur de Mayence. Ce fut alors qu'il abandonna la contrebasse pour le basson. En 1785, il entra au service du duc de Mecklembourg. Il mourut à Ludwigslust, en 1792, à

l'âge de quarante-deux ans. On a gravé de sa composition : Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1, à Berlin, chez Hummel.

PFEIFFER (....), facteur d'orgues à Stuttgard, naquit à Heilbronn vers le milieu du dix-septième siècle, et fut élève de Fries, facteur renommé de cette ville. En 1785, il construisit à Bietigheim un instrument à deux claviers, pédale et vingt-deux jeux. Plus tard il a fait à Stuttgard plusieurs autres ouvrages estimés. Vers 1800, il fabriquait aussi de petits pianos qui étaient recherchés.

PFEIFFER (J.-M.), musicien allemand, qui paraît avoir vécu à Mannheim vers 1780, et plus tard à Londres, n'est connu que par ses productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate à quatre mains pour le piano; Mannheim, Heckel. 2° *Il Maestro e lo scolaro, o Sonata facile a 4 mani per il piano forte*, ibid. Cette pièce a obtenu un brillant succès en Allemagne, car on en a fait des éditions à Bonn, à Hambourg, à Hanovre, à Mayence et à Munich. 3° Trois pièces de concert pour piano, flûte et violoncelle; Londres, 1789, Bland. 4° Douze petites pièces caractéristiques pour le clavecin; *ibid.* 5° Six chansons anglaises et six ariettes italiennes, avec accompagnement de piano, 1^er^ livre; *ibid.* 6° *Idem*, 2^me^ livre; *ibid.*

Quelques autres musiciens du nom de *Pfeiffer* ont publié des compositions de différents genres; mais on ne possède pas de renseignements sur leur personne. L'un d'eux, F. Pfeiffer, professeur de musique à Vienne, vers 1830, a publié de sa composition des variations pour violon; Vienne, Haslinger; *idem* pour flûte avec piano; Vienne, Mechetti; *idem* pour czakan, avec piano, sur un thème du *Siége de Corinthe*, op. 21; Vienne, Cappi; des pièces de guitare; *ibid.*; des variations pour piano, op. 8; Vienne, Mechetti; des danses et valses; Vienne, Weigl et Artaria; un trio pour violon, alto et guitare, op. 16; Vienne, Czerny, etc. Un flûtiste, nommé A. Pfeiffer, qui paraît aussi demeurer à Vienne, a, dans les dernières années, publié quelques morceaux pour son instrument. G. Pfeiffer, pianiste à Berlin, vers 1840, est auteur de plusieurs œuvres pour le piano, parmi lesquelles on remarque une étude brillante en forme de fugue, Berlin, Paez.

PFEIFFER (Michel-Traugott), né à Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a mérité que son nom fût transmis à la postérité par ses travaux pour la réalisation des vues de Pestalozzi concernant l'enseignement de la musique, et par l'organisation de cet enseignemeut dans l'Institut d'Yverdun, en 1804. On trouvera dans la notice sur Nægeli (*voyez* ce nom) la division imaginée par Pfeiffer pour rendre plus facile la conception des éléments de la musique. Dès 1809, Nægeli fit connaître les procédés de ce professeur, dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildunglehre nach Pfeiffers Erfindung* (la méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer). En 1810, les éléments du travail de Pfeiffer furent réunis et mis en ordre par Nægeli, qui en forma un volume dont on peut voir l'analyse dans la notice de celui-ci. Plus tard, on a aussi publié sous les noms de Pfeiffer et Nægeli un recueil de tableaux pour les écoles populaires de musique, sous le titre : *Musicalisches Tabellenwerk für Volkschulen zur Herausbildung für den Figuralgesang*; Zurich, 1828. On manque de renseignements sur la fin de la carrière de Pfeiffer; on sait seulement qu'il vivait encore à Lenzbourg (Suisse) en 1842, dans un âge avancé : il y avait établi une école de musique qui avait prospéré.

PFEIFFER (J.), né à Trèves, en 1769, exerça d'abord la profession de tourneur, puis entra dans l'atelier d'un facteur de pianos à Schelestadt, alla se fixer à Paris, vers 1801, et y établit une manufacture de ces instruments. En 1806, il forma une association avec Petzold (*voyez* ce nom), et fut spécialement chargé de la partie commerciale de la maison qu'ils établirent pour ce genre de fabrication. Séparé de Petzold, en 1814, Pfeiffer se fit alors une honorable réputation par ses pianos carrés à deux cordes. Vers 1830, il a fait connaître un petit instrument de son invention, sous le nom de *Harpolyre*; il le croyait destiné à remplacer avantageusement la guitare, parce qu'il était aussi portatif et offrait plus de ressources et des sons plus puissants : cependant, la harpolyre n'a point eu de succès. Pfeiffer a exhibé ses instruments dans les diverses expositions des produits de l'industrie française, et a fait imprimer un *Mémoire adressé à MM. les membres composant le jury de l'exposition de* 1823 (Paris, in-4° de seize pages), où il rendait compte de ses travaux depuis 1806. Pfeiffer est mort à Paris, vers 1838.

PFEIFFER (madame Clara-Virginie), pianiste distinguée et professeur de piano, à Paris, née à Versailles, au mois d'avril 1816, est élève de Kalkbrenner et de Chopin.

Au nombre des ouvrages publiés par cette artiste, on remarque : 1° Six études pour piano, sous le titre d'*Esquisses musicales*, op. 1 ; Paris, Chabal. 2° Quatre nocturnes *idem*, œuvres 2, 3, 4 ; Paris, Chabal, Heu, etc. 3° Duo pour piano et violon, avec Apollinaire Kontski ; Paris, Aulagnier. 4° Duo pour deux pianos sur *Guillaume Tell ;* Paris, Brandus. 5° Sonate pour piano seul, op. 9 ; Paris, Heu.

PFEIFFER (Georges-Jean), fils de la précédente et petit-neveu du facteur de pianos J. Pfeiffer, dont son père (*Émile Pfeiffer*) fut associé, est né à Versailles, le 12 décembre 1835. Élève de sa mère pour le piano, il a reçu d'elle les traditions de l'école pure et classique de Kalkbrenner ainsi que des délicatesses poétiques qui firent de Chopin un pianiste à part. Maleden et M. Damcke (*voyez* ces noms) ont été ses maîtres de composition. Ses débuts à Paris, comme exécutant et comme compositeur, ont été brillants : il a de la fougue, du feu d'artiste et le désir de se maintenir dans la route des maîtres ; ce qui est d'un bon augure. Laissant à part les exagérations des journaux, qui ne connaissent que l'enthousiasme ou le dédain et manquent toujours de mesure, parce que ceux qui les écrivent n'ont pas les connaissances nécessaires pour l'appréciation juste, laissant, dis-je, de côté leurs éloges hyperboliques, je crois qu'il y a en Georges Pfeiffer l'étoffe d'un artiste de valeur, et que l'étude sérieuse des modèles classiques achèvera ce que l'instinct a commencé. Je connais de lui un trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, et je viens de lire ses concertos ; ces ouvrages ont suffi pour me faire juger que l'auteur a du sentiment, de la clarté dans les idées, et que lorsque la véritable originalité viendra se joindre à ce qu'il possède déjà, il produira de bons ouvrages. Dans les productions que je viens de citer, il y a trop de notes, trop de recherche d'effets qu'on appelle aujourd'hui *symphoniques ;* le simple y manque ; mais la simplicité et l'originalité vraie, dont je parle, sont les qualités qui font les grands maîtres : on ne les possède pas à vingt-six ans, à moins d'être Mozart. En 1862, Georges Pfeiffer a donné, dans la salle Pleyel-Wolff, un concert où il a exécuté son trio, quelques autres compositions dans la manière de l'époque actuelle, et a fait entendre un opéra de salon intitulé *le Capitaine Roch :* tout cela a été fort applaudi. Dans la même année, il s'est rendu à Londres, au moment de l'exposition internationale, et a joué son deuxième concerto (en *mi* bémol) avec orchestre, dans un concert donné à Saint-James-Hall : il y a obtenu un chaleureux succès. Des études, des *Mazurkes* et d'autres *bluettes* ont été ses premiers ouvrages. Son premier concerto pour piano et orchestre, op. 11, est sa première production sérieuse (Paris, Gambogi) : il en a extrait un *rondeau pastoral,* qui a particulièrement bien réussi. Puis est venu son trio, œuvre 14, dont j'ai parlé ci-dessus (Paris, Brandus), puis son second concerto, op. 21. On cite de lui de petites choses remarquables par le charme, entre autres *la Ruche,* op. 18 (Paris, Gérard). Au nombre de ses ouvrages inédits est une ouverture de *Phèdre,* pour orchestre.

PFEIL (Jean-Auguste), magister et pasteur à Corbetha, près de Merseboug, a fait imprimer un sermon qu'il a prononcé, en 1823, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue dans l'église de ce lieu, sous ce titre : *Die Orgel. Eine Altarrede und Predigt bei der Einweihung der Orgel am Kirchweihfest 1823 in der Kirche zu Corbetha ;* Merseboug, 1824, in-8° de seize pages.

PFEILSTICKER (François), clarinettiste allemand, chef de musique du 7^{me} régiment d'infanterie, en garnison à Paris pendant les années 1802 et 1803, a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour clarinette, op. 1 ; Paris, Pleyel. 2° Des valses pour divers instruments ; *ibid.* 3° Concerto pour flageolet avec orchestre ; *ibid.*

PFENDNER (Henri), organiste de la cathédrale de Würzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, naquit à Hollfeld (Bavière). Il s'est fait connaître par une collection de motets, en trois livres, laquelle a pour titre : *Motectorum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque vocibus concincudorum liber primus. Henrici Pfendenri Holvendensis reverendissimi et illust. principis ac Domini D. Philippi Adolphi, episcopi Virceburgensis, Franciæ orientalis ducis organista. Virceburgi, typis ac sumptibus Joannis Volinari,* 1623, in-4°. Le second livre, qui a le même titre, a paru chez le même, en 1624, et le troisième, en 1625.

PFENNINGER (Jean-Conrad), prédicateur à l'église de Saint-Pierre de Zurich, naquit dans cette ville, le 15 novembre 1747, et y mourut le 11 septembre 1792. Après sa mort, on a publié un ouvrage dont il avait laissé le manuscrit, et qui a pour titre : *Briefe an Nicht-Musiker, ueber Musik als Sache der Menschheit* (Lettres sur la musique à un homme qui n'est pas musicien, comme pro-

duction de l'humanité); Zurich, 1792, gr. in-8° de cent quarante pages. Ce livre intéressant renferme vingt-huit lettres concernant la puissance et les effets de la musique.

PFISTER (Jacques), facteur d'instruments, né à Offerbaum, près de Würzbourg, le 1er janvier 1770, exerça d'abord la profession de menuisier, et travailla à Mayence, à Mannheim, et en dernier lieu à Vienne, où il s'instruisit dans la fabrication des pianos chez Walther et Brodmann. En 1800, il établit une fabrique d'instruments à Würzbourg, et il a été depuis lors considéré comme un des bons facteurs de pianos de la Bavière.

PFISTER (Jules), ténor du théâtre royal de Berlin, né à Ofen, le 25 juillet 1817, est fils d'un bijoutier de cette ville. Instruit dans l'art du chant dès sa jeunesse, il se fit entendre dans les concerts, et les succès qu'il y obtint le décidèrent à se vouer à la carrière du théâtre. Après avoir subi, en 1836, un examen au théâtre Kærntnerthor de Vienne, il y fut admis comme élève. Basadonna, Otto Nicolaï et Gentiliuomo furent tour à tour ses professeurs de chant. Ses études étant terminées, il eut un engagement au théâtre Kærntnerthor. Dans les années 1843 et 1844, il fit des voyages à Berlin et y joua avec succès dans plusieurs ouvrages. Le 16 avril 1844, il contracta un engagement avec le théâtre royal de cette ville; il y chantait encore, en 1860, et y avait la réputation d'un bon ténor.

PFISTERER (K.-L.), compositeur de musique d'église né à Munich, devint organiste à Vevay, où il vivait en 1832. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est connu que par quelques-uns de ses ouvrages, dont voici les titres : 1° *Deutsche Messe für den heil. Ostertag*, etc. (Messe allemande pour le jour de Pâques, à une voix et orgue, avec trois voix d'accompagnement *ad libitum*, op. 9); Munich., Sidler. 2° Messe allemande pour une voix obligée et trois voix *ad libitum*, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 10; Munich, Aibl. 3° Six chants allemands pour la semaine sainte, à quatre voix et orgue; *ibid.*

PFLEGER (Augustin), musicien allemand, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'électeur de Saxe, puis alla, vers 1665, diriger la musique de la chapelle du duc de Holstein-Gottorp, et se fixa ensuite à Schlackenwerth en Bohême. On a de sa composition : *Psalmi, Dialogi et Motettæ;* Dresde, 1661, in-4°. Il a laissé aussi en manuscrit : *Bicinia et Tricinia in parochias dominicas et festivales.*

PFREUMDER (Jean-Christophe), *cantor* à l'église et au gymnase de Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un petit traité élémentaire sur le chant, sous ce titre : *Richtige Unterweisung zur Singkunst* (Instruction exacte sur l'art du chant); Strasbourg, 1629, deux feuilles in-8°.

PFUHL (Abraham), né à Nuremberg, le 6 décembre 1681, y commença ses études qu'il termina à l'université d'Altdorf. Après avoir rempli pendant cinq ans les fonctions de *cantor* à Furth, près de sa ville natale, il se fixa à Nuremberg, en qualité de professeur de clavecin et de contrepoint. Il mourut le 15 juillet 1723, à l'âge de quarante-deux ans. Plusieurs cantates et des pièces de clavecin ont été publiées par lui, à Nuremberg.

PHALÈSE (Pierre), en latin *Phalesius*, célèbre imprimeur et éditeur de musique, naquit à Louvain, vers 1510, d'une famille honorable dont le nom flamand était *Van der Phaliesen* (1). M. Van Even (*voyez* la note ci-dessous) pense que le typographe dont il s'agit était fils d'*Arnould Van der Phaliesen*, qui succéda, en 1499, à Gilles Stuerbout, en qualité de peintre de la ville de Louvain. S'il en est ainsi, *Arnould Van der Phaliesen* devait être fort âgé lorsqu'il eut ce fils, car il exécutait déjà des travaux de son art dans l'hôtel de Charles le Téméraire, à Bruges, en 1468, et sans doute il n'avait pas alors moins de vingt-cinq ans. Dans la note qu'il a bien voulu me fournir, M. Van Even ajoute que *Pierre Van der Phaliesen*, ou *Phalesius*, s'associa avec Martin Raymakers (*voyez* ce nom), ou *Rotarius* (2), libraire, pour la publication des œuvres de musique, que leur boutique existait à Louvain dès 1550, et que Renier Velpen, ou Renerius Velpius, de Diest, imprimeur à Louvain, travailla pour eux. Il y a quelques diffi-

(1) M. Édouard Van Even, archiviste de la ville de Louvain, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches sur l'imprimeur et éditeur Phalèse, dans le dépôt dont la garde lui est confiée, a trouvé qu'en 1384, *Jean Van der Phaliesen* fut reçu bourgeois ou *poorter* de cette ville. En 1426, un autre *Jean Van der Phaliesen*, ou *Johannes Phalesius*, était curé ou *parochiaen* de l'église de Saint-Pierre. Par acte du 20 juin de cette même année, il fut nommé membre de l'administration de l'Université, nouvellement erigée, et qui bientôt devint célèbre.

(2) *Raymakers*, en flamand, comme *rotarius*, ou *roderius*, dans la basse latinité, signifiait *charron*, ou faiseur de roues de voiture ou de charrette (voyez Ducange, voc. *Roderius* et *Rotarius*). Le vieux mot *Rodier*, de la langue romane, avait la même signification.

cultés à l'égard de ces faits ; et d'abord le plus ancien ouvrage connu maintenant comme ayant été mis au jour par Phalesius, a pour titre : *Carminum quc chely vel testitudine canuntur, trium, quatuor vel quinque partium liber secundus*, et qu'au bas du frontispice on lit ces mots : *Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam, anno* M. D. XLVI. A la dernière page se trouve cette souscription : *Lovanii. Ex officina Servatii Zasseni Diestensis, anno* 1546. On voit qu'alors Phalesius n'avait pas d'associé, et que Servaes Zassen, de Diest, était son imprimeur. Au troisième livre de cette même collection de pièces de luth, publié au mois de décembre de la même année, le nom de Phalesius paraît aussi seul (*Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum*) ; mais l'imprimeur n'est plus le même, car on lit à la dernière page : *Lovanii, excudebat Jacobus Batius, typographus a Cæs. Maj. admissus*, 1546, *men. decemb.* Ce même troisième livre a été reproduit avec ce titre français : *Des chansons et motetz reduictz en tabvlature de Luc* (sic), *à quatre, cinque et six parties, livre troixiesme* (sic), *composées par l'excellent maistre Pierre de Teghi Paduan. A Lovvain, par Pierre Phaleys, libraire iure, nel an de grâce* MDXLVII, *avec grâce et privilége à trois ans.* On voit que *Phalesius* a lui-même francisé son nom d'après le latin ; plus tard, il l'a orthographié *Phalèse*. Le privilége de trois années obtenu par cet éditeur, et mentionné pour la première fois en 1547, devait finir vers la fin de 1549 ; l'association dont parle M. Van Even n'a donc pu commencer qu'en 1550 ; mais jusqu'à ce jour (1863) aucun ouvrage portant les noms de Phalèse et de Raymakers n'est connu. Il est vrai qu'il existe une lacune de quatre années (1548-1551) dans la série des publications du premier de ces éditeurs. Enfin, l'association dont il s'agit n'a pu se prolonger au delà de 1551, car une collection de fantaisies pour le luth qui existe dans la bibliothèque de Dunkerque, et que M. De Coussemaker a fait connaître (1) sous le titre : *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc., porte seulement au bas du frontispice : *Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552. Il en est de même de toutes les publications postérieures à cette date, qui ont été faites à Louvain par le même.

Jusqu'en 1556, les œuvres de musique publiées par Phalèse sortirent des presses de divers imprimeurs de Louvain ; vers la fin de cette année lui-même organisa une imprimerie musicale. Le premier ouvrage dans lequel on le voit figurer comme libraire et comme typographe a pour titre : *Missa cum quatuor vocibus. Ad imitationem cantilenæ* Misericorde, *condita. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii, ex typographia Petri Phalesii bibliopol.* M. D. LVI. *Cum gratia et privilegio Regis*, in-fol. Les quatre parties sont imprimées en regard et en grosses notes dans ce volume. Les autres messes du célèbre compositeur belge *Clément non papa* (*voyez* ce nom) ont paru de la même manière, chez Phalèse, dans les années suivantes, jusques et y compris 1560. Des exemplaires de cette rarissime collection se trouvent dans la bibliothèque impériale, à Vienne, et dans celle des Jésuites, à Cologne. Le superbe recueil des *Magnificat* de Guerrero (*voyez* ce nom) est sorti des mêmes presses en 1563, gr. in-fol. On considère généralement les motets et chansons à trois voix de Gérard de Turnhout (*Sacrarum ac aliarum cantionum trium vocum*), publiés en 1569, comme le dernier produit de l'imprimerie de Phalèse, à Louvain ; mais c'est une erreur, car en 1570, il publia une collection intitulée : *Præstantissimorum divinæ musices auctorum Missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum*, in-fol., où l'on trouve des messes de Créquillon, d'Orland de Lassus, de Gérard de Turnhout et de *Clément non papa;* en 1571, il imprima les *Sacrarum cantionum quinque et octo vocum* de Jean de Castro, et continua ses travaux pendant plus de quinze ans encore. J'ai vu un recueil intitulé : *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1587, petit in-4° oblong. L'opinion générale, même à Louvain, est que Phalèse alla s'établir à Anvers vers 1574, et forma une association avec Jean Bellère, pour la continuation de ses publications musicales. En cela, il y a confusion ; Phalèse et Bellère s'associèrent en effet en 1572, mais chacun resta dans la ville où était le centre de ses affaires, ainsi que le prouvent les ouvrages dont voici les titres : *Een duytsch Musyckboeck daerinne begrepen syn vele schoone liedekens met vier, met vyf ende zes partyen* (Livre de musique flamande, dans lequel sont contenues plusieurs belles chansons à quatre, cinq

(1) *Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 106 et 107.

et six parties). *Tot Loven, by Peeter Phalesius, ende t' Antwerpen, by Jan Bellerus*, 1572, in-4° obl. — *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent, et autres excellents auteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellère*, 1574, in-4° oblong. — *Chansons, odes et sonnets composés par Pierre Ronsard et mises en musique, à quatre, à cinque et huit parties, par Jean de Castro. A Louvain, chez Pierre Phalèse, imprimeur; à Anvers chez Jean Bellère*, 1576, in-4° obl. Ainsi que je l'ai dit dans la notice de Bellère (*voyez* ce nom), ce fut un fils de Phalèse, nommé *Pierre* comme lui, qui se rendit à Anvers en 1579, et forma une société nouvelle avec le libraire dont il s'agit. La similitude de nom et de prénom a causé l'erreur des écrivains à ce sujet. La date de la mort de Pierre Phalèse père n'est pas connue.

PHALÈSE (Pierre), fils du précédent, né à Louvain, travailla d'abord dans la maison paternelle comme imprimeur et comme libraire, puis s'établit à Anvers, vers 1579, et y devint l'associé de Jean Bellère, pour la publication des œuvres de musique. Les plus anciens produits connus de cette association sont : 1° Une réimpression du livre de musique flamande qui avait été publié à Louvain en 1572, et qui reparut à Anvers, *Tot Jan Bellerus ende Peeter Phalesius*, 1582, petit in-4° oblong. 2° *Musica divina di XIX autori illustri à 4, 5, 6 et 7 voci, nuovamente da Pietro Phalesio raccolta, et data in luce, nella quale si contengono i piu eccellenti madrigali, che hoggidi si cantino. In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1583, in-4° obl. Ce livre est la première publication de madrigaux italiens qui fut faite en Belgique. Les auteurs des morceaux réunis dans ce recueil sont en partie Belges et en partie Italiens; parmi les premiers, on remarque Faignent, Orland de Lassus, Jean de Macque, Philippe de Monte, Cyprien Rore et Giacches de Wert, et les compositeurs italiens sont Conversi, Ferabosco, Ferretti, André Gabrieli, Manenti, Jean-Marie Nanini, Palestina (sic), Al. Striggio, Vespa et Pietro Vinci. Plus tard, les presses de Phalèse furent particulièrement occupées par la musique italienne dont la mode s'était introduite dans le pays; c'est ainsi que la *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi musici*, recueillie par le musicien anglais Pierre Philips, et publiée par les mêmes imprimeurs et libraires, renferme des morceaux de vingt-quatre compositeurs italiens, et qu'on y trouve seulement les noms de Jean de Macque, de Pevernage, de Jean de Turnhout, de Corneille Verdonck et de Jacques de Wert parmi les Belges, ainsi que celui du collecteur Philips. La plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et la vogue dont leurs ouvrages avaient joui pendant près d'un siècle avait cessé. Tel fut l'engouement des amateurs de la Belgique pour la musique venue d'Italie, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième, que Pierre Phalèse fit des arrangements avec Angelo Gardane pour lui acheter en nombre des collections de madrigaux italiens, alors célèbres, sous les titres de *Il Lauro Verde*, et *i Triomfi di Dori*, sous la condition d'en changer le frontispice et d'y mettre son nom et son adresse. Ces exemplaires se reconnaissent facilement à l'impression italienne, alors fort dégénérée de son ancienne splendeur, et à la mauvaise qualité du papier. Phalèse donna lui-même plus tard de meilleures éditions des mêmes recueils. En 1598, le nom de Jean Bellère disparaît, par suite de son décès, des éditions publiées par Phalèse, qui reste seul imprimeur de musique à Anvers, à l'exception de l'ancienne maison Plantin. Lui-même cessa de vivre vers la fin de 1617 ou au commencement de l'année suivante, car un recueil de *Cantici novi a due voci con basso per l'organo*, publié en 1618, porte l'adresse de *Magdalena Phalesio nella tipografia Phalesia*. Cette fille de Pierre Phalèse continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1650 et mourut dans un âge avancé. Après elle, l'imprimerie de musique de Phalèse se maintint par les soins de ses héritiers de la troisième génération, car je possède des *Sinfonie boscarecie a violino solo e basso, di Marco Uccellini*, publiées *in Anversa, presso i Heredi di Pietro Phalesio, al Rè David*, 1669, in-4°.

PHALETUS (Jérôme), de Senones, écrivain du seizième siècle, est auteur d'un poëme *De Laude Musicæ*, dont Bordenave rapporte, dans son livre : *De l'estat des églises cathédrales et collégiales* (p. 557), ces premiers vers :

Musica turbatas animas, ægrumque dolorem
Sola levat, merito divumque hominumque voluptas.

PHANTY (....), chef d'orchestre, d'abord attaché, vers 1785, à la troupe ambulante de Tilly, puis, en 1794, et dans les années suivantes, au théâtre de Schleswig. Il a écrit la musique des opéras : 1° *Doctor Faust's Leib-*

gürtel (la Ceinture du docteur Faust). 2° *Don Sylvio de Rosalva,* représenté au théâtre de Schleswig, dans le mois de février 1796. 3° Quelques ballets.

PHÉMIUS, d'Ithaque, musicien célébré par Homère (*Odyss., lib.* 1, *v.* 154; *lib.* 17, *v.* 263; *lib.* 22, *v.* 231), qui le représente comme un chantre inspiré des dieux. C'est lui qui, par le chant de ses poésies mises en musique, égayait les festins des amants de Pénélope. Eustathe (*in Odyss., lib.* 3, *p.* 1566, *ed. Rom.*) dit qu'il était frère de Démodoque, qu'il accompagna Pénélope à Ithaque lorsqu'elle alla y épouser Ulysse, et qu'il était auprès de cette princesse en la même qualité que son frère auprès de Clytemnestre. L'auteur de la vie d'Homère, attribuée à Hérodote, assure que Phémius s'établit à Smyrne, qu'il y enseigna la grammaire et la musique, et qu'il y épousa Crithéise, qui d'un commerce illégitime avait eu pour fils Homère même, dont l'éducation fut dirigée par Phémius, qui l'avait adopté.

PHILAGIUS (Carolus) dont le nom italien était *Filago,* organiste de la cathédrale de Parme, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Rovigo. On connaît de lui: *Sacrarum cantionum duarum, trium, quatuor, quinque et sex vocum liber tertius. Ex quibus aliquot instrumentis musicis concinuntur. Carolo Philago Rodigino in cathedrali Parmensis organista auctore. Cum basso ad organum. Venetiis, apud Barth. Magni,* 1619, in-4°. J'ignore les dates des deux premiers livres de ces motets.

PHILALETHES. *Voyez* **REBS** (Chrétien-Gottlob).

PHILAMMON, de Delphes, était frère jumeau d'Autolyque, aïeul maternel d'Ulysse. Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit, d'après Phérécyde, que ce fut lui et non Orphée qui accompagna les Argonautes dans leur expédition. Philammon fut le deuxième qui remporta, aux jeux pythiques, les prix de poésie et de musique. Plutarque lui attribue l'institution des chœurs de musique dans le temple de Delphes, et la composition de plusieurs airs ou chants appelés *Nomes,* dont il ne paraît pas cependant avoir été l'inventeur.

PHILIBERT-JAMBE-DE-FER. *Voyez* **JAMBE-DE-FER** (Philibert).

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), musicien de la chapelle de Louis XIII, né dans le Dauphiné vers le commencement du dix-septième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du hautbois, et y acquit une habileté jusqu'alors inconnue en France. Arrivé à Paris, il se fit entendre devant Louis XIII qui, charmé de son talent, dit qu'il avait retrouvé *un second Philidor.* Ce Philidor, ou plutôt *Filidori,* de Sienne, était un célèbre hautboïste qui avait joué à la cour quelques années auparavant. Depuis ce temps, le nom de *Philidor* resta à Danican, qui le transmit à sa famille, et qui, admis dans la chapelle du roi, se fixa à Paris, où il mourut dans un âge avancé, laissant deux fils dont les notices se trouvent dans les articles suivants.

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1635, hautboïste comme son père, fut attaché, en 1658, à la chapelle du roi et à sa musique particulière. Il a composé la musique du ballet *Diane et Endymion,* et des opéras *la Princesse de Crète,* et *le Mariage de la grosse Cateau,* qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume d'une collection manuscrite de musique française dédiée à Louis XIV par son frère (*voyez* l'article suivant). Il eut deux fils et une fille, nommés Michel, François et Fanchon Philidor (*voyez* ces noms). La Borde, qui confond cet artiste avec son fils aîné, lui donne pour fils le compositeur François-André Danican Philidor, né en 1726; en sorte qu'ayant au moins vingt ans, en 1658, lorsqu'il entra dans la musique du roi, il aurait été âgé d'au moins quatre-vingt-onze ans à la naissance de ce fils. Son frère n'était pas *Pierre Danican,* comme le dit le même écrivain, mais *André.*

PHILIDOR (André **DANICAN**), second fils de l'ancien Michel, fut admis dans la musique du roi comme violiste, en 1671. Ayant obtenu sa vétérance, en 1703, il eut le titre de *noteur* et de garde de la musique de la chapelle et de la chambre du roi. André Danican Philidor avait été marié deux fois et avait eu de son premier marige deux fils, *Pierre* et *Jacques,* dont on trouvera ci-après les notices, et une fille, qui fut aussi musicienne. Ayant obtenu la pension pour ses longs services, il se retira à Dreux (Eure-et-Loir), en 1724; et, quoique âgé de soixante-treize ans, il épousa, dans l'année suivante, Élisabeth Le Roy, jeune fille de dix-neuf ans, dont il eut huit enfants. Au moment de la naissance de l'aîné de ceux-ci, *François-André Danican Philidor,* célèbre compositeur, dont on trouvera plus loin la notice, la fille aînée d'André, issue de son premier mariage, était âgée de cinquante-six ans. André mourut à Dreux, vers la fin de 1733. Le nom de cet artiste mérite d'être con-

servé pour un éminent service rendu à l'histoire de la musique, par une collection de monuments de la musique française qu'il copia de sa main, et qu'il dédia à Louis XIV (1). Cette collection, recueillie après la révolution, a été transportée à la bibliothèque du Conservatoire; malheureusement un accident en a fait perdre plusieurs volumes. Toute la musique contenue dans cette collection est en partition, avec l'indication des instruments alors en usage. Le premier volume renferme les airs les plus anciens (depuis 1540) de la Bretagne, du Poitou, de la Champagne et de la Lorraine; les airs composés pour des circonstances remarquables des règnes des rois de France, depuis Henri III jusqu'à Louis XIV; quelques morceaux des anciens rois des violons, tels que Constantin et Dumanoir. Les 2e et 3e volumes contiennent la musique des ballets dansés à la cour depuis 1582 jusqu'en 1649. Les volumes depuis le n° 4 jusqu'au seizième renferment la musique des grands ballets qui ont été dansés à la cour au commencement du règne de Louis XIV, et antérieurement à l'établissement de l'Opéra. Quelques volumes renferment la musique originale des comédies de Molière. On trouve, dans d'autres, la musique des ballets qu'on dansait au collége des jésuites : cette musique est de Beauchamps, de Desmatins et de Collasse. Parmi les volumes égarés, on regrette les dix-septième et vingt-sixième qui contenaient les airs composés par les violons de la grande bande des vingt-quatre, sous Louis XIII et Louis XIV, ainsi que le vingt-cinquième, où se trouvaient les compositions des membres de la famille Philidor. Pour plus de détails, voyez ma notice sur cette collection, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (pages 9-15).

(1) Dans un travail sur *Les livres rares et leur destinée*, inséré dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, publiée par M. Nisard (n° 8, p. 474), M. Farrenc a fait la remarque que j'ai attribué à Michel Philidor cette collection de musique manuscrite (*Revue musicale*, tome II, ann. 1827-1828), et que je me suis mis en contradiction avec moi-même à l'article Philidor (André Danican) de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, où j'ai dit que ce fut lui qui fit ce travail. L'explication de ce fait est fort simple, car, faisant des recherches sur les emplois qu'occupaient, à la cour de Louis XIV, les membres de la famille *Philidor*, particulièrement dans l'annuaire qui se publiait alors sous le titre *État de la France*, j'ai acquis la certitude qu'*André* était le copiste de la chapelle royale et de la musique de la chambre du roi. Toutefois M. Farrenc est fondé dans le reproche qu'il me fait de n'avoir pas averti, dans la Biographie, des motifs qui me portaient à substituer le nom d'*André* à celui de *Michel*.

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), fils aîné de Michel II, naquit à Paris, vers 1665. Il eut, à l'âge de dix-huit ans, le titre de *basse de hautbois* (basson) de la grande écurie, et fut admis dans la musique de la chambre du roi, en 1702. Michel Philidor composa la musique d'une pastorale dont les airs de ballet ont été publiés, en 1703, à Amsterdam, chez Étienne Roger, sous ce titre : *L'Amour vainqueur*, *pastorale*, *chantée devant S. M., le* 13 *août* 1702, *composée par le fils aîné de Philidor aîné*. Quelques autres morceaux de la composition de Michel Danican Philidor se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. On a aussi gravé de lui un livre de pièces pour le basson, à Paris, in-4° obl.

PHILIDOR (François **DANICAN**), frère cadet du précédent, était attaché à la chapelle de Louis XIV, en qualité de flûtiste. Il a publié deux livres de pièces pour son instrument, à Paris; quelques pièces de sa composition se trouvaient aussi dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. François Danican avait vraisemblablement cessé de vivre avant 1720, car son nom ne figure plus sur les états de la chapelle du roi de cette année.

PHILIDOR (Fanchon **DANICAN**), fille de Michel II, fut attachée comme cantatrice à la musique de la chambre de Louis XIV. Son oncle avait conservé quelques airs de ballet de sa composition. Elle mourut vraisemblablement jeune, car son nom ne figure plus dans l'état de la cour en 1707.

PHILIDOR (Pierre **DANICAN**), fils aîné d'André, était, en 1722, symphoniste de la chapelle du roi pour la partie de viole. Il a composé quelques airs de ballet et des symphonies qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son père. Pierre Philidor était joueur de musette de la chambre de la reine; il a publié un livre de sonates pour deux flûtes qui est indiqué dans le catalogue de Boivin (Paris, 1729, in-8°).

PHILIDOR (Jacques **DANICAN**), frère du précédent, était, en 1722, hautbois de la grande écurie du roi. On ne connaît rien de sa composition.

PHILIDOR (Anne **DANICAN**), fils de Michel III, naquit à Paris, de son premier mariage, vers 1700. Son génie précoce se manifesta par des compositions d'airs de ballet que son grand-oncle a insérés dans le vingt-cinquième volume de sa collection. Admis dans la chapelle du roi, il y jouait, en 1722, la

partie de viole avec son oncle, Pierre. En 1725, il conçut le projet du *concert spirituel,* ainsi appelé parce qu'on n'y devait exécuter que de la musique religieuse et instrumentale. Ce projet fut goûté à la cour, et Philidor obtint le privilége du concert, avec la permission de l'établir dans une des salles du château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme annuelle de six mille livres. Le premier concert fut donné le dimanche de la *Passion,* 18 mars 1725. En 1728, Philidor céda son privilége à l'Académie royale de musique, moyennant une somme considérable. (*Voyez* ma notice sur l'histoire du concert spirituel dans la *Revue musicale*, tome Ier.)

Des deux autres fils du premier mariage de Michel Danican Philidor III, le premier fut timbalier de la grande écurie du roi ; La Borde dit du second que n'étant qu'un basson médiocre, on l'avait employé à jouer de la basse de Cromorne, *pour tenir lieu de contrebasse dans les chœurs ;* cette phrase est vide de sens, car la basse de Cromorne n'était employée, comme les autres instruments du même genre, que dans la musique de cavalerie de la maison du roi. Ce dernier fils de Michel mourut d'une maladie de poitrine.

PHILIDOR (François-André **DANICAN**), fruit du troisième hymen d'André, naquit à Dreux, le 7 septembre 1726 (1), et, par des circonstances inconnues, ne fut baptisé que le 16 octobre 1727 (2). Toutes les notices qui ont été faites sur cet artiste dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, dans les dictionnaires des contemporains, dans le Lexique de Gerber, et dans toutes les copies qu'on en a faites en Allemagne, en Angleterre et en Italie, ont été calquées sur celles de l'*Essai sur la musique* de La Borde, et renferment de nombreuses erreurs que je me vois obligé de rectifier. Suivant cette notice de La Borde, Philidor serait entré, à l'âge de six ans, dans les pages de la musique du roi, à Versailles, pour y apprendre la musique sous la direction de Campra, et il aurait composé, en 1737, c'est-à-dire, dans sa dixième année, son premier motet, dont le roi aurait daigné témoigner sa satisfaction ; mais La Borde aurait dû savoir que les règlements de la chapelle du roi ne permettaient pas d'admettre dans les pages des enfants dont la dixième année n'était pas accomplie. Philidor n'a donc pu entrer dans l'école de ces enfants avant la fin de cette même année 1736, et l'on ne peut croire que dès son arrivée, et avant d'avoir étudié, Campra lui ait permis d'écrire un motet; encore moins qu'il l'ait fait exécuter à la chapelle du roi (1). Quoi qu'il en soit, Philidor, ayant terminé son éducation musicale, reçut son congé, et alla se fixer à Paris où il donna quelques leçons et fut obligé de se faire copiste de musique pour vivre. Chaque année, il retournait à Versailles pour y faire exécuter un motet. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à son goût pour le jeu d'échecs. La nature l'avait doué de l'instinct de ce jeu ; il y fit de rapides progrès, et plus tard il fut le joueur

(1) La Borde avait indiqué la date de 1726 pour la naissance de cet artiste; Sevelinges la fixe au 7 septembre de la même année, dans la notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud ; et l'auteur de l'article de la *Biographie des contemporains*, publiée par Rabbe, indique le 7 septembre 1727. Ceux-ci citent l'autorité de Beffara, qui, dans ses notices manuscrites, est d'accord avec ce dernier. Dans une notice intitulée : *Philidor peint par lui-même,* laquelle est insérée dans le *Palamède,* journal des amateurs du jeu d'échecs (numéro du mois de janvier 1847), M. Lardin démontre aussi, par l'autorité de l'acte de naissance, que la date véritable est le 7 septembre 1726.

(2) Ces faits sont constatés par un extrait des registres des actes de l'état-civil de la ville de Dreux (Eure-et-Loir), qui m'a été envoyé par M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, et conseiller de préfecture des Vosges, à Épinal. Je crois devoir rapporter ici textuellement cet acte authentique, qui dissipera les doutes en ce qui concerne la date précise de la naissance d'un des créateurs de l'opéra comique français.

« L'an mil sept cent vingt-sept, le jeudi seizième » octobre, François, né le septième de septembre de » l'année mil sept cent vingt-six, et (est) baptisé par » moy prestre curé de cette Église de Saint-Étienne » dudit Dreux, avec la permission de Monseigneur » l'Evesque de Chartres, le premier septembre de la dite » année mille sept cent vingt-six, signé Charles François Evesque de Chartres avec paraphe, du légitime » mariage de sieur André Danican de Philidor, ordinaire de la musique du Roy et garde de sa bibliothèque, » et de damoiselle Élisabeth le Roy sa femme, de cette » paroisse, a reçu les cérémonies de baptême de moy » prestre curé de cette Église, soussigné, le parain hault » et puissant seigneur messire François Chaillou, seigneur de Jouville, gentilhomme ordinaire du Roy, » qui a donné les noms, la marraine haulte et puissante dame Catherine Guille Parat, qui a signé le sieur » parain et père et mère.

« Signé C. Guille Parat, Chaillou de Jouville, Élisabeth Philidor, André Danican Philidor et Chevalier »

(1) Toutes les conjectures de M. Lardin, pour combattre le règlement de l'école des pages de la chapelle du roi, sont sans valeur. Ce règlement était fondé sur ce que, avant l'âge de dix ans, les voix d'enfants n'ont pas un timbre assez sonore pour chanter les parties de dessus dans la musique d'église. A six ans, la voix proprement dite n'existe pas. Il est donc certain que Philidor n'est pas entré à cet âge dans l'école des pages.

le plus habile qu'il y eût en Europe. D'après une tradition de la famille de l'artiste dont il s'agit, M. Lardin rapporte de cette manière (*Philidor peint par lui-même*, p. 5) les circonstances qui l'initièrent à ce jeu de combinaisons dans lequel il n'a pas eu d'égal : « Les » musiciens (de la chapelle), en attendant la » messe du roi, avaient l'habitude de jouer » aux échecs sur une longue table où se trou- » vaient incrustés six échiquiers. Philidor » s'amusait à les regarder et y mettait toute » son attention. Il avait à peine dix ans, » qu'un jour un vieux musicien, arrivant le » premier, se plaignait devant lui du retard » de ses camarades et regrettait de ne pouvoir » faire sa patrie. Philidor, en hésitant, lui » proposa de la faire; le musicien se mit à » rire et finit cependant par accepter cette » partie. Elle commence, et l'étonnement » succède bientôt au dédain qu'inspirait le » jeune adversaire; la partie avance et l'hu- » meur ne tarde pas à s'en mêler; elle monte » à tel point, que l'enfant, craignant quelque » suite malencontreuse d'un amour-propre » profondément blessé, regarde la porte, suit » le cours de ses succès, se glisse doucement » jusqu'au bout de son banc et s'enfuit en » avançant la pièce victorieuse, et criant : » *mat*, à son adversaire indigné de n'avoir » pas de jambes assez lestes, et obligé de dé- » vorer son dépit sans pouvoir se venger. »

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, qu'il y a, depuis le moment où Philidor sortit de l'institution des pages jusqu'à la date de son premier opéra, un espace d'environ seize années pendant lequel il ne fit rien pour l'art, ce qui d'abord paraît inexplicable dans la vie d'un compositeur dont le talent est incontestable; mais de tous les renseignements fournis par lui-même et par son fils, il devient évident que son goût passionné pour le jeu dont il avait le génie au plus haut degré, absorba toute cette période de sa jeunesse, et qu'il y trouva des ressources pour son existence. On pourrait le regretter, s'il n'eût été que ce qu'on appelle *un bon joueur d'échecs;* mais la force de tête qu'il y porta et qui le met hors de toute comparaison, a donné à son nom une si grande célébrité, une popularité si universelle, qu'il a de toute évidence satisfait, en s'y livrant, à sa destination principale. En supposant qu'il eût subordonné ses prodigieuses facultés de combinaisons du jeu d'échecs à la composition musicale, jamais ses ouvrages, quel qu'en soit le mérite, n'auraient pu lui donner une renommée égale à celle qu'il s'est acquise comme législateur du noble jeu pour lequel la nature l'avait formé. Avant d'aborder ce qui concerne sa carrière de compositeur dramatique, je crois nécessaire de le faire connaître à mes lecteurs sous le rapport de sa merveilleuse organisation pour le jeu d'échecs, par le récit de quelques-uns des miracles d'imagination, d'intelligence et de mémoire par lesquels il s'est illustré.

Dès l'âge de dix-huit ans, il n'avait plus de rival à ce jeu, car personne n'a gagné une partie contre lui depuis ce temps. En 1745, il partit de Paris pour se mesurer avec les plus habiles joueurs de l'Allemagne, de la Hollande et de l'Angleterre. A Amsterdam, il vainquit Stamma, auteur du livre célèbre intitulé *les Stratagèmes du jeu d'échecs*. A l'âge de vingt-deux ans, il composa le traité qui a pour titre : *Analyse du jeu des échecs*, dont la première édition fut publiée à Londres, en 1749 (1), et qui a été réimprimé plusieurs fois depuis lors. Dans la même année 1748, où ce livre fut écrit, lord Sandwich invita Philidor à se rendre au camp de l'armée anglaise, entre Bois-le-Duc et Maestricht; il y joua avec le duc de Cumberland, qui l'engagea à aller à Londres, le prit sous sa protection et lui procura un grand nombre de souscripteurs pour son ouvrage. A Paris, Philidor fit, vers la même époque, le premier essai de sa prodigieuse mémoire unie à sa grande faculté de combinaison, en jouant avec un certain abbé Chenard une partie sans voir l'échiquier : il la gagna. Peu de temps après, il fit de la même manière deux parties à la fois au *Café de la Régence*, et les gagna toutes deux. La relation de cette séance mémorable se trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article *Échecs*. En 1783, Philidor fit, à deux reprises, au club des joueurs d'échecs de Londres, trois parties à la fois sans voir les échiquiers, contre des joueurs de première force, et les gagna toutes. Les journaux du temps furent remplis de témoignages d'admiration pour ces efforts inouïs d'intelligence et de mémoire.

Un dernier trait, plus extraordinaire encore, fera juger de la force de tête qu'il portait à cet exercice. Faisant un jour contre lui une

(1) J'ai mis en doute l'existence de cette édition dans la première édition de cette biographie, parce que je ne l'ai vue citée dans aucun des nombreux catalogues que j'ai parcourus; depuis lors elle m'a été démontrée par un exemplaire qui se trouve à la bibliothèque Sainte-Geneviève, de Paris, sous le n° Ss-18, y, 4207, dans la section des manuscrits (?).

partie dans laquelle il ne voyait pas l'échiquier, les joueurs convinrent entre eux d'essayer jusqu'où pouvait aller son habileté, en faisant faire une fausse manœuvre à l'une des pièces. Lorsque la partie fut finie, on la déclara perdue pour lui : cela ne se peut, dit Philidor, en ôtant le bandeau qui lui couvrait les yeux. Alors il regarde l'échiquier, réfléchit un moment, et recomposant mentalement, toute la partie, il déclare qu'à certain coup, telle pièce a été mise sur telle case où elle ne pouvait pas être. La supercherie fut aussitôt avouée par l'adversaire, ainsi que par les assistants émerveillés. Parvenue à ce degré, la faculté de combinaison est incontestablement du génie; or, le génie d'une spécialité quelconque doit accomplir sa destination. Ne nous étonnons donc pas qu'un compositeur, dont le talent était d'ailleurs fort remarquable pour son temps et pour l'état de l'art dans le pays où il écrivait, se soit partagé entre cet art, où il obtint de brillants succès, et le jeu auquel il est redevable d'une renommée impérissable.

Suivant une anecdote rapportée par La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 462), Philidor, pendant son premier séjour en Angleterre, aurait mis en musique la fameuse ode de Dryden sur le pouvoir de l'harmonie, en 1753, et Hændel aurait dit, en écoutant cet ouvrage, que *les chœurs étaient bien fabriqués, mais qu'il manquait encore du goût dans les airs;* or, Hændel, devenu aveugle en 1751, se fit remplacer l'année suivante par Smith, son élève, dans la direction de ses oratorios, et ne sortit plus de chez lui : il n'eut donc pas l'occasion d'entendre la composition supposée de Philidor, ni d'en dire son sentiment. De plus, Burney, qui a donné dans le quatrième volume de son *Histoire de la musique* un journal minutieux de tout ce qui concerne les théâtres, les concerts et les oratorios de Londres, pendant le dix-huitième siècle, ne dit pas un mot de la présence de Philidor dans cette ville, ni de sa composition : Hawkins, Burgh et Busby, si avides des moindres détails, gardent le même silence. Enfin, il n'y avait pas de musicien si hardi qui eût osé remettre alors en musique, à Londres, un poëme qui avait fourni à Hændel le sujet d'une de ses compositions les plus sublimes, et qui eût pu en obtenir l'exécution publique (1).

Ce fut en 1754 que Philidor, de retour à Paris, prit la résolution de se livrer sérieusement à la culture de la musique. Un *Lauda Jerusalem*, qu'il écrivit pour la chapelle de Versailles, fut une de ses premières productions après son retour : mais ce morceau ne plut pas à la reine, parce qu'il était dans le goût italien, et Philidor n'obtint pas la place de surintendant de la musique du roi, qu'il espérait avoir. La Borde dit que ce compositeur écrivit, en 1757, un acte pour l'Opéra; mais que Rebel, directeur de ce spectacle, ne voulut pas le faire représenter, disant *qu'on ne voulait pas introduire d'airs dans les scènes :* on ne sait ce que signifie cette phrase. Il ajoute que Philidor composa, en 1758, quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque*, à l'Opéra-Comique; or il n'y eut pas de pièce de ce nom jouée, en 1758, à l'Opéra-Comique, ni sur aucun autre théâtre de Paris. Toutes ces erreurs ont été répétées par les copistes de La Borde. Le premier ouvrage dramatique de Philidor fut *Blaise le savetier*, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent, le 9 mars 1759 (1). Les histoires contemporaines de l'Opéra-Comique nous apprennent que cette pièce eut un brillant succès : Philidor s'y montra harmoniste beaucoup plus habile que les compositeurs français de son temps, et même, quoi qu'on ait dit, il n'y manqua pas de mélodie; mais sa phrase est souvent dépourvue de vérité dramatique, et sa manière de prosodier est fort vicieuse. Cependant il y a dans *Blaise le savetier* quelques morceaux qui promettaient un avenir brillant à l'auteur de cet ouvrage, particulièrement le trio : *Le ressort est, je crois, mêlé.* Le 18 septembre de la même année, Philidor fit représenter au même théâtre *l'Huître et les Plaideurs*, opéra-comique de peu d'importance sous le rapport de la musique. Mais dans *le Soldat magicien*, qui fut joué le 14 août 1760, et dans *le Jardinier et son Seigneur*, représenté le 18 février 1761, son talent prit un vol plus élevé : ce dernier ouvrage renferme des morceaux excellents,

(1) M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, dans la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire, le 21 janvier 1862, oppose à mes objections des traditions de famille qui, pour lui, ne sont pas contestables, quoique, dit-il, il n'ait à produire aucune preuve, aucun document à l'appui de ces traditions. A cela je ne puis répondre qu'une seule chose ; c'est que si François-André Philidor a écrit, après Hændel, la musique de l'ode de Dryden sur le *pouvoir de l'harmonie*, elle est restée inédite et n'a pas été connue en Angleterre.

(1) Les *Annales dramatiques* ou *Dictionnaire général des théâtres*, lui attribuent la musique du *Diable à quatre*, joué en 1756 ; mais l'erreur est évidente, car la partition de *Blaise le savetier* porte au titre : *OEuvre premier.*

particulièrement le duo : *Un maudit lièvre*, dont la facture frappe d'étonnement lorsqu'on la compare à tout ce qu'on écrivait alors pour l'Opéra-Comique. Après cet opéra, la réputation de Philidor fut si bien établie, qu'il régna en quelque sorte sur la seconde scène lyrique de la France, et ne partagea les succès de ce spectacle qu'avec Duni et Monsigny. Quelques biographes français de nos jours se sont attachés à rabaisser le talent de Philidor, à l'aide d'anecdotes controuvées. Sevelinges, l'un d'eux, dit dans l'article sur ce compositeur inséré dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, d'après les mémoires de Favart, que ce compositeur copia note pour note, dans *le Sorcier*, la fameuse romance de l'*Orphée* de Gluck, *Objet de mon amour*, joué longtemps auparavant en Italie. A cette assertion de Sevelinges, l'auteur de l'article *Philidor*, de la *Biographie universelle et portative des contemporains* ajoute que ce musicien s'était procuré la partition de l'*Orfeo*. Or, il n'y a pas un mot dans tout cela qui ne soit, de toute évidence, inventé à plaisir. D'abord *l'Orphée* de Gluck n'a pas été écrit en Italie, mais à Vienne, où il fut représenté pour la première fois au mois de juillet 1764, et *le Sorcier*, de Philidor, fut joué à la Comédie Italienne le 2 janvier de la même année, c'est-à-dire, plus de six mois avant *l'Orphée*. Enfin la comparaison que j'ai faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor m'a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. C'est cependant de cette anecdote que l'auteur de la *Biographie universelle et portative des contemporains* est parti pour refuser le génie de la musique à Philidor, et le représenter comme un homme qui ne vivait que de plagiats, tandis que le talent de ce compositeur a un caractère absolument différent de celui de tous ses contemporains. La partition du *Sorcier*, et celles du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre de Philidor. En 1766, il écrivit une messe qui fut exécutée à l'Oratoire, pour l'anniversaire de la mort de Rameau, et qu'on trouva fort belle.

En 1777, Philidor fit un voyage à Londres, et y fit réimprimer son Traité du jeu d'échecs. Cette édition est ornée de son portrait. Cet ouvrage a été aussi réimprimé en Hollande, à Paris, en 1803, à Bruxelles, en 1834, et a été traduit en plusieurs langues. Le séjour de Philidor à Londres eut une durée de plus de deux ans : il y gagna beaucoup d'argent, en jouant aux échecs. En 1779, il y mit en musique l'ode séculaire d'Horace, production qui a été beaucoup vantée, mais qui est inférieure à ses bons opéras. De retour à Paris, il y trouva Grétry en possession de toute la faveur du public; cependant il donna à la Comédie Italienne *l'Amitié au village*, dont la musique fut jugée excellente, et au mois d'octobre 1785, il fit donner à Fontainebleau, pendant le voyage de la cour, la première représentation de son *Thémistocle*, grand opéra, qui fut joué à l'Académie royale de musique au mois de mai 1786. On a dit beaucoup de mal de cet ouvrage, dont la musique manque de verve et de vigueur dramatique, mais qui est remarquable et par son style élégant, et par la nouveauté des formes de l'instrumentation, comparée à ce qu'on avait fait en France jusqu'à cette époque. *Thémistocle* fut le dernier opéra de Philidor; après cet ouvrage, il cessa de travailler pour la scène, et se livra sans réserve à son goût passionné pour le jeu d'échecs, passant la plus grande partie de chaque jour au *Café de la Régence*, où se réunissaient les joueurs les plus habiles. Son buste s'y voyait encore en 1820, au-dessus de la place qu'il occupait habituellement. A la fin de 1792, il obtint du comité de salut public un passe-port pour se rendre à Londres, où il était pensionné depuis vingt ans par le Club des échecs, pour y passer quatre mois de chaque année. La guerre, qui éclata peu de temps après, fut un obstacle à son retour pendant plusieurs années. Après le traité de paix de *Campo-Formio*, il crut pouvoir rentrer en France, mais les lois sur l'émigration ne le lui permirent pas. Les démarches de sa famille parvinrent enfin à obtenir sa radiation de la liste des émigrés, mais au moment où elle venait de recevoir le sauf-conduit nécessaire pour qu'il rentrât dans sa patrie, Philidor mourut à Londres, le 31 août 1795, à l'âge de soixante-neuf ans. Il avait épousé, au mois de février 1760, la sœur du chanteur et professeur Richer (*voyez* ce nom), excellente musicienne, qui jouait bien du clavecin et faisait entendre à son mari ses ouvrages lorsqu'il les avait terminés, car il ne jouait d'aucun instrument. Philidor eut de cette union sept enfants, dont une fille, qui fut la première femme du pianiste Pradher, et mourut au mois d'août 1825.

Philidor a écrit, dans l'espace de vingt-six ans, vingt et un opéras, dont la plupart ont obtenu de brillants succès et sont restés au répertoire pendant cinquante ans. On a gravé les partitions de ces ouvrages dont voici la liste : I. A L'OPÉRA : 1° *Ernelinde*, en trois actes, joué en 1767. On trouve dans cet opéra

de beaux chœurs, et des effets d'instrumentation qui ont été imités depuis lors. 2° *Bélisaire,* en trois actes, paroles de Bertin, en 1774. 3° *Persée,* opéra de Quinault, remis en trois actes par Marmontel, où se trouvent de beaux chœurs, et l'air de Méduse, *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine,* considéré comme un chef-d'œuvre. 4° *Thémistocle,* en trois actes, représenté le 13 octobre 1785 à Fontainebleau, et le 23 mai 1786 à Paris. II. A l'Opéra-Comique (théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain) : 5° *Blaise le savetier,* en un acte, 1759. 6° *L'Huître et les Plaideurs,* en un acte, 1759. 7° *Le Quiproquo,* en deux actes, 6 mars 1760. 8° *Le Soldat magicien,* en un acte, 1760. 9° *Le Jardinier et son Seigneur,* 1761. 10° *Le Maréchal,* en un acte, le 22 août 1761. La musique fit le succès de cet ouvrage : elle est en général excellente; on y remarque particulièrement l'air du cocher, et celui du bruit des cloches. Remis souvent en scène, *le Maréchal* a eu plus de deux cents représentations. 11° *Sancho Pança,* en un acte, le 8 juillet 1762. III. A la Comédie-Italienne : 12° *Le Bûcheron,* en un acte, le 18 février 1763. Le quatuor des créanciers, le trio des consultations, et le septuor de la fin de cet opéra, sont des morceaux très-remarquables, pour le temps où ils furent écrits. 13° *Le Sorcier,* en deux actes, le 2 janvier 1764. 14° *Tom Jones,* en trois actes, le 27 février 1764. Le mérite remarquable de cette partition ne fut pas saisi d'abord par le public; mais plus tard l'ouvrage se releva et eut un brillant succès. 15° *Zelime et Melide,* en deux actes, 1766. 16° *Le Jardinier de Sidon,* en un acte, le 10 juillet 1768. 17° *L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé,* le 2 septembre 1769. 18° *La nouvelle École des femmes,* en deux actes, le 22 janvier 1770. 19° *Le Bon fils,* en un acte, en 1773. 20° *Les Femmes vengées,* en trois actes, le 20 mars 1774. 21° *L'Amitié au village,* en un acte, 31 octobre 1785. Après la représentation de cette pièce, le public demanda Philidor, pour lui témoigner sa satisfaction, honneur alors fort rare. 22° *La belle Esclave ;* je n'ai pu trouver la date de la représentation de cet ouvrage. La partition du *Carmen Sæculare* a été gravée à Paris, chez Sieber.

PHILIPP (B.-E.), professeur de piano et compositeur, né à Freybourg, en Silésie, vers 1802, fit son éducation musicale à Breslau, sous la direction de Berner, puis de Schnabel. Après avoir été pendant plusieurs années directeur de musique à Freybourg, il s'est fixé à Breslau en 1838, comme professeur de piano et directeur de musique d'une église de cette ville. Parmi ses nombreux ouvrages on remarque : 1° Première messe allemande à quatre voix avec orgue, op. 27; Breslau, Leuckart. 2° Deuxième messe allemande à quatre voix avec accompagnement de deux clarinettes, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse, ou orgue seul; *ibid.* 3° *Fürstenwall,* cantate avec chœur et orchestre, exécutée à Breslau en 1840. 4° 6 *Lieder* pour voix de basse solo et chœur d'hommes, op. 13; *ibid.* 5° 6 *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 14; *ibid.*; 6° 6 *Lieder* pour des voix d'hommes, op. 23; *ibid.* 7° 6 *Lieder,* op. 30; *ibid.* 8° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 18; *ibid.* 9° Deux sonates faciles pour le piano, op. 24; Breslau, C. Cranz. 10° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33; Breslau, Leuckart. 11° Plusieurs œuvres de morceaux faciles pour l'enseignement du piano, à deux et à quatre mains. 12° Quelques pièces brillantes de salon.

PHILIPPE DE VITRY, écrivain sur la musique, qui vécut dans la seconde moitié du treizième siècle et au commencement du quatorzième, est appelé **PHILIPPUS DE VITRIACO** par Morley, dans les annotations du premier livre de son traité de musique (*ad pag.* 9), ainsi que par l'auteur anonyme d'un traité de musique de la bibliothèque cottonienne, cité par Hawkins (*A General History of Music,* t. II, p. 187). C'est aussi de la même manière qu'il est désigné dans un manuscrit de son traité du contrepoint, qui se trouve à Rome dans la Bibliothèque *Vallicellana,* au couvent des PP. de l'Oratoire (n° B, 83), et qui a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco.* Un autre ouvrage du même musicien se trouve à la Bibliothèque Barberini de Rome, sous le n° 841, et a pour titre : *Ars nova Magistri Philippi de Vetry* (sic). Vraisemblablement le nom de *Philippe de Vitry* lui avait été donné à cause du lieu de sa naissance, car *Vitriacum* est le nom latin de la petite ville de *Vitry,* dans le département du Pas-de-Calais. Plusieurs auteurs, au nombre desquels est M. E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au moyen âge,* p. 65) croient que l'auteur dont il s'agit est le même qui fut évêque de Meaux : l'identité me paraît au moins douteuse; car, d'une part, le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (sous le n° 7378 A, in-4°) renferme une copie d'un de

ses ouvrages intitulé : *Ars compositionis de motetis, compilato à Philippo de Vitry, magistro in musica;* et de l'autre, le traité anonyme de musique, écrit entre les années 1380 et 1400, cité par Hawkins, et qui se trouve dans la bibliothèque Barberini, le qualifie ainsi : *Olim, flos et gemma cantorum.* Si l'on eût parlé d'un évêque, dans ces temps de domination de l'Église, on ne se fût pas borné à le désigner comme un *maître en musique*, et comme *la fleur et la perle des chantres.* L'auteur de cette dernière qualification explique longuement que Philippe de Vitry imagina le premier de faire usage de notes d'une valeur moindre que la semi-brève, et les employa dans ses compositions. D'après cette autorité, on peut déterminer l'époque où Philippe écrivit ses ouvrages ; car le pape Jean XXII parle de la semi-brève et de la minime dans la bulle donnée à Avignon, en 1322, par laquelle il proscrit l'usage dans l'église du contrepoint improvisé (1). Il est remarquable qu'il appelle ces notes, relativement rapides, *novis notis* (par les notes nouvelles). Il résulte de ces rapprochements que le musicien, objet de cette notice, travailla entre 1270 et 1320. Au surplus, deux dates qui se trouvent dans le manuscrit 7378 A, de la Bibliothèque impériale de Paris, lèvent tous les doutes à cet égard. La première est dans un traité de musique spéculative ou arithmétique, par un certain Léon Hébreu, de qui l'on ne sait rien. Ce traité commence par ces mots, au verso du feuillet 55 du volume : *Incipit tractatus armonicus,* et finit au recto du feuillet 57 par ceux-ci : *Explicit tractatus magistri Leonis Hebrei de armonicis numeris.* M. E. de Coussemaker (2) en a extrait un passage dans lequel l'auteur déclare qu'il a composé ce petit ouvrage à la demande de Philippe de Vitry, et qu'il l'a achevé en 1303 (3). L'autre date se lit à la fin du *Traité de la musique mesurée* de Philippe (2me colonne, au verso du feuillet 60 du même volume); elle est conçue en ces termes : *Completum est hoc opus, anno Domini* 1319. A la suite de cet ouvrage vient l'opuscule qui, dans le manuscrit de la bibliothèque Barberini (n° 841), et dans une autre copie, également du quatorzième siècle, de la Bibliothèque du Vatican (n° 5321), porte ce titre : *Ars nova Philippi de Vitry.* Il commence par ces mots, dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris : *In arte nostra hæc inclusa sunt aliqua* etc., et au verso du feuillet 61, il finit par *Explicit ars novæ musicæ.* Cet opuscule est suivi du petit traité du contrepoint qui, dans les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et du Vatican, a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco;* dans celui de la Bibliothèque impériale de Paris, il est intitulé : *Ars compositionis de Motetis, compilata à Philippo de Vitry.* Trois traités composent donc l'œuvre de ce musicien, à savoir, le traité de la musique mesurée, selon les principes de ses prédécesseurs, l'*Ars nova,* et le traité du contrepoint, fort peu étendu, et qui n'est qu'un abrégé, une *compilation* des ouvrages d'autres écrivains, comme le déclare l'auteur lui-même. C'est dans l'*Ars nova* que Philippe parle de la *minime* et de la *semi-minime.* Il y explique pourquoi certaines dissonances ne peuvent être employées que sur ces notes de peu de durée, qui ne sont que des divisions et sous-divisions de la semi-brève. Il est à remarquer que Philippe de Vitry ne s'attribue pas l'invention de ces figures de notes : Morley dit, dans les annotations du premier livre de son *Traité de musique* (*ad pag.* 9), que l'invention de la minime est attribuée à un certain prêtre de la Navarre (1), mais que Philippe est le premier qui en fit usage. Pendant son séjour à Rome, M. Danjou a fait une copie de l'*Ars contrapuncti* et de l'*Ars nova,* d'après les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et de la Barberine, puis il l'a collationnée sur le manuscrit du Vatican. Cette copie est d'autant plus précieuse, que le manuscrit de Paris est a peu près illisible en beaucoup de passages.

PHILIPPE DE CASERTE, ainsi nommé parce qu'il était né à *Caserta,* chef-lieu de la Terre de Labour, dans le royaume

(1) Nonnulli novellæ scholæ discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantore malunt, in semibreves et minimas ecclesiastice cantantur, notulis percutiuntur.

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 214.

(3) Jesu Christi incarnationis anno 1303, nostro mathematico completo, fui requisitus a quodam eximio magistrorum Philippo de Vitriaco, de regno Francorum ut etc.

(1) Ce prêtre de la Navarre, ne serait-ce pas Léon Hébreu, à qui Philippe de Vitry avait demandé un traité spéculatif de la musique? Il était juif converti et ecclésiastique, puisqu'il prend la qualification de *Magister*, et il n'était pas Français, puisqu'il désigne Philippe de Vitry comme le plus distingué des maîtres du royaume des Francs (*Eximius magistrorum Philippus, de Vitriaco de regno Francorum*). Je livre cette conjecture aux investigations des érudits.

de Naples. M. Bernardo Quaranto nous apprend, dans un mémoire inséré au quatrième volume des *Annali civili del regno delle due Sicilie* (ann. 1834, p. 88), que Philippe vécut à Naples sous la domination de la maison d'Aragon, ce qui doit s'entendre d'Alphonse I^er et de Ferdinand I^er; car Philippe de Caserte est cité par Gafori dans sa *Practica musica*, dont la première édition fut imprimée à Milan, en 1496. Il est donc vraisemblable que l'époque d'activité de ce musicien fut entre les années 1442 et 1491, pendant lesquelles régnèrent les deux princes cités précédemment. Philippe, qui, suivant Gafori, était bon chanteur, fut vraisemblablement attaché à la chapelle royale de Naples. On a de lui un traité de la notation proportionnelle intitulé : *De diversis figuris notarum*, manuscrit du quinzième siècle, qui se trouve à la Bibliothèque de Ferrare.

PHILIPPE ou **PHILIPPON DE BOURGES**, musicien et organiste français du quinzième siècle, fut contemporain d'Okeghem. Il est cité par Gafori (*Practica Musica*, lib. IV, c. V). Jacques Paix a inséré un morceau de sa composition dans son second livre de tablature d'orgue. Le troisième livre de la rarissime collection imprimée par Petrucci de Fossombrone, sous le titre de *Harmonice musices Odhecaton* (*Canti C, n° cento cinquanta*), renferme, sous le n° 122, la chanson à quatre voix de Philippe de Bourges, *Rose playsant*. L'abbé Baini indique, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (notes 226 et 431), des messes qui portent le nom de Philippon de Bourges, et qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale.

PHILIPPE DE MONS, appelé **DE MONTE** aux titres latins et italiens de ses ouvrages, illustre musicien dont le nom de famille est inconnu, fut ainsi appelé à cause du lieu de sa naissance. Je crois devoir suivre, en ce qui le concerne, la tradition des anciens auteurs, dont les paroles seront rapportées toute à l'heure, traditions adoptées par les historiens de la musique Hawkins (1) et Kiesewetter (2), par Jean-Gottfried Walther (3), ainsi que par les autres auteurs de dictionnaires de musiciens français, allemands, italiens et anglais. Tous, à la vérité, se sont copiés; mais il n'en résulte pas moins que *Philippe de Mons* est de notoriété universelle. Toutefois, il s'est produit dans ces derniers temps des objections sérieuses contre cette tradition : elles doivent trouver place ici. Le baron de Reiffenberg (*voyez* ce nom) a écrit le passage suivant dans sa *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encycl. belge*, octobre 1833, pages 61 et 62), à l'occasion de quelques inexactitudes ou omissions qu'il avait cru remarquer dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais (1) : « J'ai transcrit... les vers latins de » Ph. Brasseur, en ses *Sydera illustrium* » *Hannoniæ scriptorum*, sur *Philippe du* » *Mont*, qui ne s'est jamais appelé *Philippe* » *Mons*, comme vous dites, etc. » Il est évident que je n'ai pas écrit *Philippe Mons*, mais *Philippe de Mons*, puisque j'ajoute : *ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut, en* 1521 (pages 45). Les fautes d'impression fourmillent à chaque page dans ce mémoire publié loin de moi; mais celle-ci saute aux yeux. Je pense que le baron de Reiffenberg l'a bien aperçue; mais selon lui le musicien dont il s'agit s'appelait *Philippe du Mont*, et non *Philippe de Mons*. D'autre part, Dlabacz nous fournit, dans son *Dictionnaire des artistes* de la Bohême, un renseignement qui contredit tous les témoignages contemporains et autres concernant le lieu où cet artiste aurait vu le jour; voici ses paroles (2) : *De Monte* (*Philippe*), *chanoine et trésorier à Cambrai, célèbre compositeur, né en* 1521 *à Malines* (*et non à Mons dans le Hainaut*), *ainsi que le fait voir la liste des musiciens de la chapelle impériale de l'année* 1582, *où il est nommé Philippe de Monte, de Malines*. Je crois devoir faire remarquer en passant que Dlabacz n'indique pas où se trouve cette liste des membres de la chapelle impériale. Frappé, cependant, du fait avancé par ce biographe, M. Léon de Burbure, si exact dans ses recherches archéologiques, m'écrivait, le 5 mars 1863 : « Rien n'autorise à croire que » cet auteur, entièrement désintéressé dans

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 492.

(2) *Catalog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 37.

(3) *Musikalisches Lexicon*, p. 420, article *Monte* (*Philippus*), *Franzœs. Philippe de Mons*.

(1) *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc., Amsterdam, J. Müller et compagnie, 1829, in-4°.

(2) De Monte (Philipp), ein Domherr und zuglich Schatzmeister zu Cambray; ein berühmter Komponist, der zu Mecheln und nicht zu Bergen in Hennegau 1521 geboren, wie is das Verzeichniss der K. K. Kapelle vom Jahre 1582, wo er Philipp de Monte von Mecheln genannt wird (tome II, page 329).

» la question de nationalité du compositeur, » se soit trompé. J'ai trouvé, de mon côté, qu'à » Malines avait existé, vers le milieu du seizième siècle, une famille *de Monte;* que le » 17 mars 1549, un maître *Pierre de Monte,* » fils de *Philippe de Monte* et natif de Ma- » lines, quitta cette ville et se fit inscrire dans » la bourgeoisie d'Anvers. La coïncidence » des prénoms du compositeur et du père de » maître Pierre *de Monte* est significative : » tous deux s'appellent *Philippe.* On sait » combien les prénoms aident à distinguer » les familles du même nom.... Si Philippe » eût été natif de Mons, il eût écrit son nom » latinisé, *Philippe de Montibus,* et non *de* » *Monte.*» Il paraîtrait donc, d'après la découverte de M. de Burbure, que *de Monte* n'était pas l'indication du lieu de naissance du maître de chapelle de la cour impériale, mais le nom de sa famille : cependant je reçus, quelques jours après la première révélation de mon honorable ami, une autre lettre où se trouve ce passage : « J'ai eu occasion de » m'assurer que maîtres Philippe et Pierre » *de Monte,* dont je vous ai entretenu dernièrement, s'appelaient *Van Bergen.* » Or, *Berg* (au pluriel *Bergen*), en flamand comme en allemand, signifie *montagne* (en latin *mons, montis*), et ce mot est aussi, dans les deux langues, le nom de la ville de Mons (*van Bergen,* se disait de quelqu'un qui était *de Mons*). L'équivoque subsiste donc encore.

J'ai maintenant à opposer aux objections du baron de Reiffenberg, du P. Dlabacz et de M. de Burbure, les autorités qui font naître à Mons (en Hainaut) le célèbre musicien appelé *Philippe de Monte.* A l'opinion du baron de Reiffenberg, concernant le nom de cet artiste, et au fait rapporté par Dlabacz, il y a une première et décisive réponse à faire : c'est celle du titre d'un des ouvrages imprimés du vivant de Philippe; le voici : *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons,* à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. On ne peut faire un reproche au baron de Reiffenberg de n'avoir pas connu ce titre, mais on peut s'étonner qu'un homme si érudit ait dit que l'artiste ne s'est jamais appelé Philippe de Mons, tandis que les biographes de son temps ou postérieurs ont dit qu'il tenait son nom du lieu de sa naissance; il serait trop long de citer toutes les autorités à cet égard, mais je crois devoir en rapporter quelques-unes des plus importantes. Sweert, ou Swertius, contemporain de la vieillesse de Philippe, le désigne ainsi (*Athenæ Belgicæ,* page 645) : *Philippus de Monte, sic dictus, quia Montibus Hannoniæ natus.* Foppens s'exprime exactement dans les mêmes termes (*Bibliotheca Belgica,* tome II, page 1039); et Bullart, né en 1599, c'est-à-dire lorsque Philippe vivait encore, dit dans son *Académie des sciences et des arts :* « La ville de Mons a » cette gloire au-dessus du reste des Pays-Bas » d'être le lieu d'où sont sortis les plus excel- » lents musiciens du siècle passé; car, après » avoir produit Orlande de Lassus, elle a en- » core donné naissance à celui-ci, *qui, pour* » *ce sujet, a été appelé Philippe de Mons.* » Il est vrai que les vers tirés par le baron de Reiffenberg des *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum,* de Philippe Brasseur (Mons, 1637, p. 88), portent en tête : *Philippus du Mont, ex cæsareo chori musici præside canonicus et thesaurarius cameracensis;* mais l'ouvrage de cet écrivain ayant pour objet les hommes célèbres du Hainaut et en particulier de la ville de Mons, en admettant que le nom de famille ait été *du Mont,* il ne reste pas moins certain qu'il était né dans cette ville, et conséquemment ceux qui ont accolé à son prénom l'indication du lieu de sa naissance n'ont fait que suivre l'exemple de ce qui s'était fait pour d'autres artistes, comme *Jean Guyot,* presque toujours appelé *Castileti,* parce qu'il était né au Châtelet, *Jachet de Berchem,* qui était du village de ce nom, près d'Anvers, *Gérard* et *Jean,* dits *de Turnhout,* à cause du lieu de leur naissance, etc., etc. Guichardin, contemporain de l'artiste célèbre, ne fournit aucun renseignement sur le lieu où il a vu le jour : il l'appelle *Filippo de Monti;* l'édition latine de son livre a *Philippus de Monte,* et l'édition française, *Philippe de Monte,* ce qui s'accorde avec l'opinion de M. de Burbure. Dans l'espoir que Philippe fournirait lui-même quelques renseignements pour résoudre la difficulté, j'ai lu bon nombre d'épîtres dédicatoires qu'il a placées en tête de ses ouvrages, mais je n'ai rien trouvé. Dans l'état actuel des choses, la notoriété de la naissance de Philippe à Mons n'est pas douteuse, mais il reste à décider entre elle, Dlabacz et M. de Burbure qui le font naître à Malines. Une autre incertitude existe à l'égard du nom de sa famille : s'appelait-il *du Mont,* ou *de Monte,* ou *Bergen?* Il est douteux que ces difficultés soient jamais dissipées; pour moi, je crois devoir rester ici fidèle à la tradition.

L'époque de la naissance de Philippe de Mons est déterminée par l'inscription placée

au-dessous de son portrait par Sadeler, et que voici : *Philippus de Monte Belga D. D. Max. II et Rodolph. II Rom. imp. chori musici præfectus metropol. Ecclesiæ cameracencis canonicus et thesaurarius. Ætatis suæ LXXVII A. D. MDXCIV.* Notre artiste était donc né en 1522, ou vers la fin de 1521, c'est-à-dire un peu plus d'un an après Roland de Lassus. L'objection que j'ai présentée, dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, contre la supposition qu'il aurait été l'élève de celui-ci, ne subsiste plus depuis que Delmotte a rectifié la date de la naissance de Roland de Lassus. Remarquons toutefois que de Lassus, parti de Mons vers l'âge de seize ans, n'y reparut qu'en 1543, c'est-à-dire lorsque Philippe était âgé de vingt-deux ans, et que si celui-ci devint son élève, il dut le suivre à Anvers et y recevoir ses leçons pendant les années 1544 et 1545. Il n'est pas invraisemblable qu'après avoir appris les éléments de la musique sous la direction d'autres maîtres, il ait achevé son éducation musicale près de son compatriote. L'occupation de sa vie, depuis cette époque jusqu'en 1564, où Maximilien II succéda à Charles-Quint, comme empereur d'Allemagne, n'est pas connue. Le premier ouvrage connu de sa composition est celui qui a pour titre : *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus,* Anvers, 1557, in-fol. mº. Cette date et le lieu de l'impression pourraient faire croire que Philippe fut attaché jusqu'alors à quelque église d'Anvers. Il alla ensuite en Italie, car le premier livre de ses madrigaux à quatre voix a été publié à Venise, en 1561. Il est vraisemblable qu'il vécut pendant quelques années à Ingolstadt, peut-être comme maître de la chapelle de la belle église des Jésuites, car les premières éditions de ses cinq livres de motets à cinq voix furent imprimées dans cette ville de la Bavière, depuis 1569 jusqu'en 1574. Bullart nous apprend qu'à la recommandation de Roland de Lassus, il fut admis dans la chapelle impériale, sans doute en qualité de simple musicien ; mais ensuite il en fut le directeur et conserva ce titre sous l'empereur Rodolphe.

A l'égard de ses titres de chanoine et de trésorier du chapitre de Cambrai, j'ai fait une erreur de chronologie dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, en les lui donnant antérieurement à son entrée au service de l'empereur Maximilien, car c'est par la protection de ce prince qu'il les obtint. J'ai, à ce sujet, l'obligation de précieux renseignements à M. le Glay, savant bibliothécaire de la ville de Cambrai, qui a bien voulu faire des recherches dans les actes du chapitre. Je vais transcrire ici le passage de la lettre où il me les fournit :

« J'ai peu de choses à vous apprendre concernant Philippe de Mons qui a un article » très-court dans les *Recherches sur l'église* » *métropolitaine de Cambrai* (p. 140). J'ai » compulsé de nouveau les *actes* du chapitre » pour trouver quelques faits relatifs à ce célèbre musicien. Il paraît que Philippe ne » s'astreignait pas au précepte de la résidence, car on ne le voit jamais figurer » comme présent aux assemblées capitulaires. » Le 1er septembre 1572, il est admis en qualité de trésorier de l'église, *virtute precum* » *imperialium*. Cette admission a lieu par » procureur. Le même jour on lui enjoint de » justifier, dans le délai de quatre mois, qu'il » est issu de légitime mariage ; et le 8 octobre suivant, son fondé de pouvoir, Valerianus Serenus, chanoine de la métropole, » jure que Philippe est né *legitimis nuptiis.* » Le 2 janvier 1573, le chapitre prend une » délibération ainsi conçue : *Rescribatur ex* » *parte capituli D. Philippo de Monte, magistro cantorum Cæsareæ majestatis,* » *agenturque eidem gratiæ pro favore huic* » *ecclesiæ et capitulo oblato utque salvum* » *possit esse jus liberæ electionis archiepiscopi hujus ecclesiæ.* La réception de Philippe en qualité de chanoine eut lieu le » 1er mai 1577, et son procureur, Philippe » Gomin, aussi chanoine, fut obligé de renouveler, le 27 du même mois, le serment » qu'avait prêté Valerien Serenus, en 1572. « Philippe de Mons résigna son canonicat, « le 4 mars 1603, en faveur de son neveu, » Pierre Baralle, prêtre de Cambrai ; quant » à la trésorerie, il paraît que notre digne » Montois l'a aussi résignée à son neveu, qui » n'en profita pas, attendu que cette dignité fut » supprimée aussitôt après la résignation. »

On voit par ce qui précède que Philippe de Mons vivait encore, probablement à Vienne, au mois de mars 1603 ; il était alors dans sa quatre-vingt-deuxième année : il est donc vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque ; mais la date précise de sa mort n'est pas connue jusqu'à ce jour. Dlabacz nous apprend qu'en 1593 il avait fait un voyage à Prague, et y avait composé un morceau de musique pour la consécration du nouvel archevêque : ce morceau a été imprimé à Prague, en 1593, in-4º.

Tout porte à croire qu'on ne connaît pas toutes les œuvres de Philippe de Mons, et qu'une partie de ce qu'il a écrit pour la chapelle impériale est restée en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Voici la liste des éditions des ouvrages publiés sous son nom qui me sont connues : 1° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus;* Anvers, 1557, in-fol. m°; il a été fait une deuxième édition de ces messes dans la même ville, chez les héritiers de Pierre Phalèse, en 1628, in-fol. m°. 2° *Missæ cum quatuor et quinque vocibus concinnatæ;* Anvers, Christ. Plantin, 1588, in-fol. Ces messes ont été réimprimées d'après une édition d'Ingolstadt dont j'ignore la date. 3° *Missa ad modulum :* Benedicta es, *sex vocum;* Anvers, 1580, in-fol. m°. 4° *Sacræ cantiones seu Motectæ* 5 *vocum,* lib. I; Ingolstadt, 1569, in-4°. 5° *Sacrarum cantionum quinque vocum liber secundus;* ibid., 1571. 6° *Idem,* lib. III; *ibid.*, 1573. 7° *Idem, sex vocum,* lib. IV; *ibid.*, 1573. 8° *Idem, quinque vocum,* lib. V, *ibid.*, 1574. Ces cinq livres de motets ont été réimprimés à Venise, sous les titres italiens : *Il... libro de'motetti à cinque e sei voci dal eccellentissimo musico Filippo di Monte;* Venise, 1572 à 1579, in-4°. Ce sont ces éditions que Draudius indique sous des titres latins. Il y a aussi des éditions des cinq livres de ces motets publiées à Venise, chez les fils de Jérôme Scotto, 1572 à 1576. 8° (*bis*) *Philippi de Monte S. C. M. Capellæ magistri sacrarum Cantionum cum quinque vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus liber sextus; Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1584, in-4°. Ce recueil contient vingt-huit motets. 9° *Philippi de Monte, etc. Sacrarum cantionum cum sex et duodecim vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem æditus liber primus;* ibid., 1585, in-4°. Recueil de vingt-neuf motets à six voix, deux à dix voix, et un à douze voix. 10° *Philippi de Monte, etc. Cantionum sacrarum quæ vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus cum sex et duodecim voc. Liber secundus;* ibid., 1587, in-4° (vingt-neuf motets). 11° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci;* Venise, 1561, in-4°. Le deuxième livre de ces madrigaux à cinq voix a été publié dans la même ville, en 1567, in-4°; le troisième en 1569, et fut réimprimé en 1576; le quatrième livre parut en 1574, et fut réimprimé en 1581 ; le cinquième livre, en 1574 ; le sixième, en 1577, réimprimé en 1588 ; le septième, en 1583, réimprimé en 1586, tous in-4°. Les neuvième, dixième, onzième, douzième et treizième livres, tous à cinq voix, furent publiés chez le même, depuis 1581 jusqu'en 1587. Il y a aussi des éditions de tous ces livres de madrigaux à cinq voix, publiées à Venise, chez les héritiers de Jérôme Scotto, depuis 1576 jusqu'en 1588. On trouve dans la bibliothèque de Lycée communal de musique de Bologne le *dix-neuvième livre* de madrigaux à cinq voix du même auteur; Venise, Ang. Gardane, 1588. Je ne connais pas d'exemplaire des livres quatorzième, quinzième, seizième, dix-septième et dix-huitième. 12° *Il primo libro de' madrigali a sei voci;* Venise, 1565, in-4°; le second livre parut dans la même ville, en 1568; le troisième, en 1570, et fut réimprimé en 1576; le quatrième, en 1576; il y a eu, je crois, une édition antérieure; le cinquième, en 1579; le sixième, en 1582; le septième m'est inconnu; le huitième, à Venise, 1592; tous in-4°. Dlabacz assure que tous ces ouvrages ont été imprimés aussi à Ingolstadt. Je connais aussi le cinquième livre de madrigaux à cinq voix, publié à Nuremberg, en 1577, in-4°. 13° *La Fiametta, canzone di Filippo de Monte maestro di capella della S. C. M. dell' imp. Rodolfo II°, insieme altre canzoni et madrigali vaghissimi a 7 voci, con uno echo a otto, novamente composta et data in luce. Libro primo; in Venetia, app. Ang. Gardano,* 1598, in-4°. Dans la dédicace au cardinal Aldobrandini, Philippe dit qu'il a dédié au même cardinal le huitième livre de ses madrigaux à six voix. 14° *Di Filippo de Monte il primo libro de madrigali spirituali a cinque voci da lui novamente composti; in Venetia, app. Angelo Gardano,* 1581, in-4°. Ce recueil contient trente cantiques. 15° *Chansons françaises à cinq, six et sept parties;* Anvers, Plantin, 1575, in-4° oblong. Il a paru dans la même année une édition de ces chansons traduites en italien, à Venise. 16° *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons;* à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. Beaucoup de morceaux extraits des œuvres de Philippe de Mons ont été insérés dans les collections de la fin du seizième siècle; ce qui prouve l'estime qu'on faisait alors de ses compositions. Parmi ces collections, je citerai les suivantes : 1° *Spoglie amorose. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce;* Venise, G. Scotto, 1585. 2° *Musica di-*

vina, di XIX autori illustri a 4, 5, 6 *et* 7 *voci, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino;* Anvers, P. Phalèse et Bellère, 1595, in-4° obl. 3° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci nuovamente raccolta da Andrea Pevernage e data in luce;* ibid., 1593, in-4° obl. 4° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici,* etc.; ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia Olympica, di diversi eccellentissimi musici,* etc., ibid., 1594, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci,* etc., ibid., 1596, in-4° obl. 7° *Ghirlanda di madrigali a sei voci da diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi,* ibid., 1601, in-4°. 8° *Madrigali a otto voci da diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi, e echo per cantare et sonare a due chori;* ibid., 1596, in-8° obl.

Après Roland de Lassus, le musicien belge dont la réputation eut le plus d'éclat et fut le plus répandue à la fin du seizième siècle fut Philippe de Mons. Celui-ci fut le dernier de ces artistes célèbres que les Pays-Bas avaient vus naître, et qui tinrent le sceptre de la musique en Europe, dès le quatorzième siècle. Après lui, l'art dégénéra en Belgique. On peut juger par le madrigal *Da bei rami scendea,* rapporté en partition par Hawkins dans son *Histoire générale de la musique* (t. II, p. 492 et suiv.), de son mérite sous le rapport de la pureté d'harmonie et sous celui du rhythme; mais c'est surtout dans ses motets que Philippe de Mons s'est distingué par la noble simplicité de son style. Plusieurs poëtes ont chanté les louanges de cet artiste distingué : outre les vers cités par le baron de Reiffenberg, il y a un poëme latin en son honneur composé par Élisabeth Weston, femme savante de la Bohême; ce poëme a été inséré dans le livre de cette dame intitulé : *Parthenicon, Pragæ, typis Paulio Sessii,* 1602, in-8° (p. 16 et suiv.). Dlabacz rapporte quarante-six vers de ce poëme dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême.*

Je connais cinq portraits de Philippe de Mons : le premier, par Raphaël Sadeler, a été fait à Vienne, d'après nature, en 1594; il a servi de type à tous les autres. Il fut reproduit avec un rare talent de burin par Théodore de Bry, dans la troisième partie des *Icones illustrium virorum* de Boissard (pl. 49); mais on n'y trouve pas l'inscription qui fait connaître l'époque de la naissance de Philippe, comme à celui de Sadeler. Vient ensuite celui de Nicolas de Larmessin, dans l'*Académie des sciences et des arts,* de Bullart, copie exacte de celui de Théodore de Bry; puis la gravure médiocre de celui qui se trouve dans le *Theatrum virorum eruditione clarorum,* de Freher (pl. 78). Celui de Larmessin a été reproduit dans la *Bibliotheca Belgica,* de Foppens; mais la planche retouchée par une main maladroite n'offre que de mauvaises épreuves. Caldwald a fait une bonne copie de celui de Sadeler, avec l'inscription, pour l'*Histoire générale de la musique* de Hawkins (t. II, p. 491).

PHILIPPE (Jean). Un auteur de ce nom a été cité par Valentin-Bartholomé Hausmann, organiste à Schofstædt, dans un livre allemand sur la composition, resté en manuscrit, comme auteur de trois traités de musique, également manuscrits, qu'il possédait, et qui avaient pour titres : 1° *Collegium musicum de compositione.* 2° *Organopæia.* 3° *Collegium melopoeticum.* Mattheson, qui possédait l'ouvrage de Hausmann, croit que dans cette citation il avait oublié d'indiquer le nom de famille de Philippe (Voyez *Mus. Ehrenpforte,* p. 108); cependant Zeidler, cité par Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens, indique les mêmes ouvrages sous le même nom.

PHILIPPE D'ORLÉANS, régent du royaume de France, né à Saint-Cloud, le 4 août 1674, mourut subitement le 25 décembre 1723. Le parlement de Paris lui décerna la régence le 2 septembre 1715. Ce prince, ami des arts et des artistes, avait reçu de Campra des leçons de composition, et avait fait des expériences d'acoustique avec Sauveur. Il composa une partie de la musique d'*Hypermnestre,* opéra de Gervais, représenté à Paris en 1716. Il fit aussi avec ce musicien un *Panthée,* opéra qui fut représenté dans les appartements du Palais-Royal.

PHILIPS (Pierre), prêtre et compositeur, né de parents catholiques, en Angleterre, vers 1560, s'établit à Béthune, dans sa jeunesse, et y fut organiste. Vers 1595, il fit un voyage en Italie et vécut plusieurs mois à Rome. Après ce voyage, il passa quelque temps à Anvers, puis il entra au service des archiducs Albert et Isabelle, en qualité d'organiste de la chapelle : les organistes de cette chapelle étaient alors au nombre de trois. Par lettre patente datée de Bruxelles, le 9 mars 1610, Philips obtint une prébende ou canonicat à Soignies (1). Butkens le cite (*Tro-*

(1) Archives du royaume de Belgique.

phées de Brabant, t. III, p. 124), comme ayant pris part à la pompe funèbre de l'archiduc Albert, en 1621. Il vivait encore en 1623, car il publia dans cette année une collection dont la préface est datée de Soignies, le 19 avril. Il prenait, au titre de ses ouvrages, le nom italien de *Pietro Philippi* ou *Filippi*. On connaît de cet artiste : 1° Quelques madrigaux dans la collection qu'il a publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci;* Anvers, P. Phalèse et J.-J. Bellère, 1594, in-4° obl. 2° *Il primo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1596, in-4°. 3° *Madrigali a otto voci;* ibid., 1598, in-4° obl. L'épître dédicatoire de ce recueil est datée du 24 septembre de la même année. 4° *Il secondo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1604. 5° *Cantiones sacræ* 5 *vocum;* Anvers, 1612, in-4°. 6° *Cantiones sacræ octo vocum;* ibid., 1613, in-4°. 7° *Gemmulæ sacræ* 2 *e* 3 *voc.;* ibid., 1613, in-4°. 8° *Litaniæ B. M. V. in ecclesia Loretana cani solitæ* 4, 5-9 *vocum;* ibid., 1623, in-4°.

PHILLIPS (Jean), neveu de Milton, né à Londres vers 1635, s'est fait connaître par divers écrits politiques et autres. Il est aussi l'auteur du pamphlet intitulé : *Duellum musicum*, composé à l'occasion de la discussion de Mathieu Lock et de Salmon (*voyez* ces noms), concernant l'unité de clefs dans la notation de la musique. Ce pamphlet fut imprimé à la suite de celui de Lock, intitulé : *The present practice of music vindicated*, etc.; Londres, 1673, in-4°.

PHILLIS (Jean-Baptiste), professeur de guitare, né à Bordeaux, se fixa à Paris vers 1784, et y mourut le 30 décembre 1823, à l'âge de soixante et douze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trios pour la guitare et divers instruments, œuvres 4, 10, 13, 15; Paris, Pleyel. 2° Sonates pour guitare et violon, op. 14; *ibid.* 3° Thèmes variés pour guitare seule; Paris, Janet. 4° Méthode courte et facile pour guitare; Paris, Pleyel. 5° Nouvelle méthode pour la guitare à six cordes; *ibid.*

PHILLIS (Jeannette), fille du précédent, née à Bordeaux vers 1780, entra au Conservatoire de Paris, en 1796, y prit des leçons de Fasquel pour le solfége, puis devint élève de Plantade pour le chant, et obtint le second prix au concours de l'an IX (1801). Entrée à l'opéra comique du théâtre Favart, l'année précédente, elle y avait eu des succès par les grâces de sa personne et l'agrément de sa voix. En 1802, elle fut engagée pour l'Opéra français de Pétersbourg; elle fut attachée pendant dix ans à ce théâtre, et devint la femme de *Jousserand*, ancien acteur de l'Opéra-Comique, qui l'avait suivie en Russie. Retirée du théâtre, elle vécut à Paris depuis 1812 jusque vers 1830, époque de sa mort. Sa sœur, qui chanta aussi l'opéra comique à Pétersbourg, devint la seconde femme du compositeur Boieldieu, en 1819, et mourut à Paris, au mois de décembre 1853. C'était une femme aimable, spirituelle et bonne.

PHILODÈME, philosophe épicurien, naquit à Gadara, dans la Cœlé-Syrie, environ un siècle avant l'ère chrétienne. Après avoir visité la Grèce, il alla à Rome et se lia d'une étroite amitié avec Calpurnius Pison, que Cicéron fit dépouiller du gouvernement de la Macédoine, pour le scandale de sa conduite. Dans sa réponse aux invectives de Pison, l'orateur romain représente Philodème comme un homme aimable et spirituel, qui unissait beaucoup d'érudition à une politesse exquise; mais, par égard pour ses talents, il ne le nomme pas une seule fois dans un discours où il ne pouvait se dispenser de lui reprocher d'avoir favorisé par ses principes et son exemple les désordres de Pison, au lieu de chercher à les réprimer. Philodème cultivait les lettres, qu'on accusait les épicuriens de négliger; il avait, au dire de Cicéron, célébré les orgies et les débauches de Pison dans de petits poëmes, qui auraient réuni tous les suffrages si le choix des sujets eût été digne de l'exécution. Rien ne serait parvenu jusqu'à nous des écrits de ce philosophe si, parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, il ne s'en fût trouvé un qui contient, non un ouvrage entier, mais le quatrième livre d'un traité sur la musique, intitulé simplement Περὶ μουσικῆς. Le rouleau de papyrus qui le contenait était charbonné et rempli de crevasses; il fut déroulé avec beaucoup de peine par Biaggio et Merli. Les lacunes résultant des crevasses étaient en grand nombre; beaucoup furent restituées avec érudition et sagacité par les savants chargés de ce travail, qui fut publié à Naples, en 1793, comme premier volume des manuscrits d'Herculanum, sous ce titre : *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, tom. I, in-fol. Ce volume contient un *fac simile* du manuscrit, en trente-huit planches gravées, représentant les trente-huit colonnes du texte; chaque planche est accompagnée du même texte restitué, d'une traduction latine par Mazocchi, Rosini, Ignarra et Baffi, et suivie

de notes très-amples et remplies de l'érudition la plus solide. Le tout est terminé par un commentaire sur les dix-neuf chapitres dont se compose ce quatrième livre. L'ouvrage de Philodème n'est ni technique, ni historique, mais purement philosophique : il a pour objet cette question : *Si la musique est digne d'éloge ou de blâme?* L'auteur se prononce pour cette dernière opinion, et dirige la critique contre Diogène le Babylonien, stoïcien dont Diogène de Laërce parle souvent dans la vie de Diogène le Cynique.

Le libraire Schwickert, de Leipsick, entreprit, en 1795, une réimpression in-8° du volume publié à Naples deux ans auparavant; mais cette entreprise fut interrompue et n'a jamais été achevée. Le savant de Murr a publié depuis lors : *Commentatio de papyris seu voluminibus græcis Herculanensibus;* Strasbourg, 1805, in-8° de soixante pages et deux planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème. L'année suivante le même philologue fit paraître une traduction allemande de ce fragment avec un commentaire, sous ce titre : *Philodem von der Musik; ein Auszug aus dessen viertem Buchs;* Berlin, 1806, in-4° de soixante-quatre pages et deux planches.

D'autres fragments de Philodème ont été retrouvés parmi les manuscrits d'Herculanum; mais ils sont étrangers à la musique.

PHILOLAUS, disciple de Pythagore, naquit à Crotone, et vécut environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. Après la mort de Pythagore, il devint élève d'Archytas. Les Pythagoriciens ayant été chassés d'Élis, Philolaüs se réfugia à Métaponte, puis à Héraclée, où il écrivit ses ouvrages, dont il nous reste des fragments que l'illustre savant M. de Bœckh a rassemblés en dernier lieu, et qu'il a éclaircis par des remarques excellentes, dans le volume intitulé : *Philolaos des Pythagorers Lehren, nebst den Bruchstücken seines Werkes* (Doctrine du pythagoricien Philolaüs, d'après les fragments de ses œuvres; Berlin, 1819, in-8°). Philolaüs est le plus ancien élève de Pythagore qui nous a transmis sa doctrine de l'harmonie, peut-être modifiée par Archytas et Philolaüs lui-même. Boèce, qui paraît avoir possédé l'ouvrage de ce dernier, nous donne la substance de sa théorie des proportions harmoniques des intervalles (*De Musica,* lib. III, cap. 5 et seq.), sur laquelle il faut consulter le travail de Bœckh, cité précédemment. Il résulte de la comparaison de cette théorie avec celle que nous ont transmise les nouveaux pythagoriciens de l'école d'Alexandrie, que ceux-ci ont changé en beaucoup de choses les principes de l'école primitive. Cette remarque a été faite avec justesse par Ritter, dans son *Histoire de la philosophie pythagoricienne* (Geschichte der Pythagorischen philosophie; Hambourg, 1826, grand in-8°).

PHILOMATHÈS (Wenceslas). Sous ce nom, tous les musiciens biographes et bibliographes ont cité un livre sur la musique, rare et curieux; toutefois, *Philomathès* n'est qu'une qualification qui signifie *ami de la science;* le nom véritable de l'auteur de ce livre est *Wenceslaus.* Il était né dans la seconde partie du quinzième siècle, à *Neuhaus,* en Bohême, ainsi que l'indiquent les mots *de Nova domo* qu'il ajoutait à son nom. Un fait rapporté par Dlabacz, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême* (p. 351-352), prouve la solidité de ma conjecture à l'égard du nom de l'écrivain dont il s'agit; car on y trouve une notice sur un Wenceslaus, de Neuhaus, qui était fondeur de cloches, et qui en a fait une, en 1496, sur laquelle on trouve cette inscription :

Anno Dom. Millesimo † CCCC. XCVI.
† hoc opus † fecit. Wencesl. † Nova † Do.

Un autre *Wenceslaus,* vraisemblablement de la même famille, était magister et fondeur de clocles à Klattau, en Bohême, dans le même temps. Le livre de Wenceslaus est un traité des éléments du plain-chant et de la musique mesurée, écrit en vers techniques latins, et divisé en quatre livres; il a pour titre : *Venceslai Philomathis de Nova domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati;* Vindobonæ, 1512, in-8°. L'épître dédicatoire est datée des calendes d'août de la même année. Wenceslaus y dit que son ouvrage a été approuvé par l'Académie de Vienne. Une deuxième édition de ce livre fut publiée à Leipsick, en 1518, sous ce titre : *Liber Musicorum IV de regimine utriusque cantus.* La troisième a paru à Vienne, sous ce titre : *Vinceslaus Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quatuor. Magistri Rudberti Resch Græcensis ad lectorem epigramm. extemporale, Musicæ complectens obiter Laudem.* A la fin, on lit : *Impressum Viennæ Pannoniæ per Johannem Singrenium. Anno MDXXIII,* petit in-4° de cinq feuilles et demie. Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque impériale de Vienne. La quatrième édition a été publiée à Strasbourg, en 1533, in-8°, et la cinquième a été imprimée à Wittenberg, en 1534, in-8°, par

Georges Rhaw, qui y a ajouté une courte préface. Je possède cette édition. Enfin, il y en a une sixième, qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne. Elle est exactement semblable à la première. On lit au bas du frontispice : *Excusum Argentinæ in ædibus Jacobi Jucundi. Anno MDXLIII*, petit in-8° de cinq feuilles et demie. L'édition de Leipsick indiquée par M. Grœsse (*Lehrbuch einer Allgemeine Literargeschichte*, t. III, p. 964), sous la date de 1578, paraît être une faute d'impression : le titre même semble altéré par ce savant, car il le donne ainsi : *Liber Musicorum quartus de regimine utriusque cantus et modo cantandi*. Or, le quatrième livre de l'ouvrage de Wenceslaus ne traite pas du chant, mais du contrepoint ; d'ailleurs, ce quatrième livre ne forme que cinq feuillets : il est peu vraisemblable qu'on l'ait séparé des autres. Le premier livre de ce petit ouvrage, qui forme quarante-quatre feuillets non chiffrés, traite du plain-chant ; le deuxième, de la musique mesurée et des proportions de la notation ; le troisième, de l'art du chant, et le dernier, du contrepoint. Walther a induit en erreur Forkel, Lichtenthal et Becker, en leur indiquant comme un second ouvrage de Wenceslaus, un traité *De musica plana*, qui aurait été imprimé à Vienne, en 1512, et à Strasbourg, en 1543 ; ce traité du plain-chant n'est autre que le premier livre du traité précédent. Martin Agricola a fait imprimer un commentaire sur le premier livre de l'ouvrage de Wenceslaus (*voyez* AGRICOLA).

PHILOTHÉE, moine grec du cinquième siècle, vécut à Damas. On lui attribue le chant de quelques hymnes qui se trouvent dans *le Triodion*, recueil d'offices du commun des saints. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont fait sur ce moine une singulière étourderie : Gerber avait dit, dans son ancien Lexique, suivant le *Triodium* (*nach dem Triodio*), que, Philothée avait composé ces mélodies ; M. Fayolle, prenant le *Triodium* pour quelque auteur, dit : *Le Triodium assure*, etc.

PHILOTHÉE patriarche de Constantinople, fut d'abord moine et abbé d'un couvent du mont Athos, et ensuite archevêque d'Héraclée, vers 1354, jusqu'à ce qu'il fût élevé, en 1362, à la dignité patriarcale, qu'il occupa jusqu'à sa mort (en 1371). Il a composé les paroles et le chant de quelques hymnes qu'on chante dans l'office de l'Église grecque.

PHINOT (DOMINIQUE) ou **FINOT**, musicien français du seizième siècle, né vraisemblablement à Lyon, n'est connu que par ses ouvrages, où l'on remarque une facture élégante. Ses œuvres les plus importantes sont : 1° *Motettæ quinque, sex et octo vocum, lib. I, Lugduni, per Godefridum et Marcellinum Beringos fratres*, 1547, in-4°. 2° *Idem, lib. II*, ibid., 1548. 3° *Chansons françaises à quatre parties ;* Lyon, Godefroid Beringen, 1548. Des exemplaires de ces ouvrages rares sont à la Bibliothèque royale de Munich. Les chansons ont été réimprimées avec des paroles italiennes, à Venise, chez Jerôme Scoto, dans la même année, in-4° obl. 4° *Idem*, ibid., 1550, in-4°. 5° *Salmi et Magnificat a quattro voci ;* Venise, Jérôme Scoto, 1555, in-4°. Baccusi fait l'éloge de cet œuvre dans la préface de ses psaumes publiés en 1594. 6° *Motetti a* 5 *voci, lib. I*, ibid., 1564, in-4°. 7° *Motetti a* 5 *voci, lib. II*, ibid., 1565, in-4°. Quelques morceaux de Phinot ont été insérés dans les collections publiées par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy, et dans le *Parangon des chansons*, édité par Jacques Moderne, à Lyon. On trouve aussi deux de ses chansons dans le recueil intitulé *Venticinque Canzoni francesi a quattro di Clement Jannequin e di altri eccellentissimi authori* (Venise, Ant. Gardane, 1538). Des motets de Phinot sont placés dans le *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum Tomus primus*, imprimé chez Petrejus, à Nuremberg, en 1540. Nicolas du Chemin (Duchemin) a publié du même artiste : *D. Dom. Finot Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* si bona susceptimns *condita*. Parisiis, 1557, in-fol. Tous les ouvrages de ce compositeur imprimés à Lyon portent son nom orthographié ainsi : *Finot*.

PHRYNIS, musicien grec, naquit à Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Il était fils de Cabon, et fut contemporain de Timothée de Milet. Suidas ajoute à ces détails, d'après l'historien Ister, que Phrynis fut d'abord cuisinier chez Hiéron le Tyran, qui, le voyant s'exercer à jouer de la flûte, le mit chez Aristoclide, pour s'y instruire dans la musique. Il devint un très-habile citharède, et fut, dit-on, le premier qui remporta le prix de la cithare aux jeux des *Panathénées*, célébrés à Athènes, sous l'archontat de Callias, c'est-à-dire vers la 4me année de la 80me olympiade, 457 ans avant Jésus-Christ. Il ne fut pas si heureux lorsqu'il disputa le prix à Timothée, car celui-ci fut proclamé vainqueur, comme il s'en glorifiait par deux vers que Plutarque

nous a conservés (*De Laud. sui., p.* 957, *Lin.* 7, *edit. Steph. Græc.*), et dont le sens est : « *Que tu étais heureux, Timothée,* » *lorsque tu entendais le héraut publier à* » *haute voix : Timothée de Milet a vaincu* » *le fils de Cabon, ce joueur de cithare dans* » *le goût ionien!* » Phrynis passe pour l'auteur des premiers changements introduits dans l'ancienne musique, par rapport au jeu de la cithare. Ces changements consistaient 1° dans l'addition de deux cordes aux sept dont l'instrument était monté avant lui; 2° dans la marche de la modulation, qu'il rendit moins simple qu'autrefois; 3° dans une foule d'ornements dont il surchargea le chant. Ces innovations lui valurent une foule de critiques, surtout de la part des poëtes comiques. Aristophane, dans sa comédie des *Nuées,* met ces mots dans la bouche de la Justice, en parlant de l'éducation des jeunes gens : « *Si quelqu'un d'entre eux s'avisait* » *de chanter d'une manière bouffonne, ou de* » *mêler dans son chant quelque inflexion* » *de voix semblable à celles qui règnent* » *aujourd'hui dans les airs de Phrynis, on* » *le châtiait sévèrement.* » Le poëte Phérécrate, dans sa comédie de *Chiron* (dont Plutarque nous a conservé un fragment), fait tenir le langage suivant à la Musique personnifiée : « *Phrynis, par l'abus de je ne sais* » *quels roulements qui lui sont particuliers,* » *me faisant fléchir et pirouetter à son gré,* » *et, voulant trouver dans le nombre de sept* » *cordes douze harmonies différentes, m'a* » *totalement corrompue.* » Ces passages semblent indiquer que Phrynis avait voyagé en Asie, et qu'il avait introduit dans la Grèce le goût des ornements du chant qui était général chez toutes les nations de l'Orient, comme il l'est encore aujourd'hui. Phrynis s'étant présenté aux jeux publics de Lacédémone avec sa cithare à neuf cordes, l'éphore Ecprépès se mit en devoir d'en couper deux, et lui laissa seulement à choisir entre les graves ou les aiguës. Timothée éprouva le même sort quelque temps après, aux jeux *Carniens* (*voyez* Burette, note 27me sur le Dialogue de Plutarque). Tant de préjugés et d'ignorance auraient suffi pour s'opposer aux progrès de la musique grecque, lors même que d'autres causes, qu'il serait trop long de détailler ici, n'y auraient pas contribué.

PHYLLIS, musicien grec, né à Délos, a écrit un *Traité des joueurs de flûte,* qui est perdu (*voyez* Athénée, liv. XIV, c. 9). Il était aussi auteur d'un traité de la musique en deux livres; j'ai lu dans un journal littéraire qu'on en a découvert le manuscrit à Herculanum.

PIANTANIDA (Jean), violoniste distingué, naquit à Florence, en 1705. En 1734, il se rendit à Pétersbourg avec une troupe de chanteurs dramatiques dont sa femme faisait partie. Après trois années de séjour dans cette ville, il alla passer l'hiver de 1737 à Hambourg, et y donna des concerts qui eurent de la vogue. De là il alla en Hollande, puis retourna en Italie et se fixa à Bologne, où Burney l'entendit, en 1770. Quoiqu'il fût alors âgé de soixante-cinq ans, il était encore plein de feu, et Burney n'hésite pas à le déclarer le premier violon italien de cette époque, bien qu'il y eût, dans sa position et dans le maniement de son archet, une apparence de gaucherie et d'embarras. Cet artiste est mort à Bologne, vers 1782. On a gravé de sa composition six concertos pour violon et orchestre, et six trios pour deux violons et violoncelle, à Amsterdam.

PIANTANIDA (l'abbé Isidore), né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Fioroni. Il vivait encore à Milan, en 1812. L'abbé Piantanida a beaucoup écrit pour l'église; on cite avec éloge une messe de sa composition, et surtout un *Miserere* considéré comme un morceau de grand mérite. On a gravé sous son nom : *Salve Regina,* pour deux soprani, contralto et basse, avec contrebasse et violoncelle; Milan, Ricordi.

PIANTANIDA (Gaetan), compositeur et pianiste, né à Bologne, en 1768, et non à Milan, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, fut élève de Stanislas Mattei pour l'harmonie et le contrepoint. Dans sa jeunesse, il a voyagé en Allemagne, et a passé quelques années en Danemark, puis il est retourné dans sa patrie. Nommé professeur de composition au Conservatoire de Milan, il a occupé cette position jusqu'à ses derniers jours. Il est mort dans cette ville au mois de novembre 1836 : Vaccaj fut son successeur. Piantanida a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano seul, op. 1; Milan, Ricordi. 2° Sonate avec violon obligé; *ibid.* 3° Trente-deux préparations pour des cadences, en forme d'exercices; *ibid.* 4° Valses pour le piano. 5° Six ariettes italiennes; Copenhague, Lose. 6° Six romances françaises; *ibid.* 7° Quelques morceaux de chant détachés, gravés en Allemagne.

PIATTI (Alfred), célèbre violoncelliste, est né à Bergame, en 1823. Fils de Charles Piatti, chanteur de talent, il commença, dès ses premières années, l'étude de la musique. Zanetti, professeur de violoncelle de sa ville natale, lui donna les premières leçons de son instrument; puis il entra au Conservatoire de Milan, et y devint élève de Merighi. Sa première apparition en public eut lieu dans un concert de cette institution, en 1838 : il y excita des transports d'admiration. Piatti n'était alors âgé que de quinze ans et demi. Le 7 avril de la même année, il donna au théâtre de *la Scala* un concert dont le produit était destiné à lui fournir des ressources suffisantes pour voyager. Quelques mois après, il se fit entendre à Venise, puis à Vienne, avec un brillant succès. Après avoir séjourné quelque temps dans la capitale de l'Autriche, il retourna en Italie et joua, en 1841, à Milan et à Pavie. En 1844, il donna des concerts à Francfort-sur-le-Mein, et dans la même année, il se fit entendre à Berlin, puis à Breslau et à Dresde. Arrivé à Pétersbourg, en 1845, il y donna plusieurs concerts productifs et trouva de zélés protecteurs chez les comtes de Wielhorsky. En 1846, M. Piatti s'est fixé à Londres et s'y est marié. Son talent de premier ordre n'a pas tardé à lui créer dans cette ville une position brillante. Un beau son, une justesse parfaite, un sentiment vrai de l'expression et une habileté d'exécution qui se joue des plus grandes difficultés, l'ont placé à la tête des violoncellistes de l'Angleterre. Dans la musique de chambre, on peut assurer qu'il n'a pas de rival. Les compositions de cet excellent artiste dont j'ai connaissance sont celles-ci : 1° Introduction et variations sur un thème de *Lucia di Lammermoor* pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 2; Milan, Ricordi. 2° *Une Prière*. Thème original varié pour violoncelle avec piano, op. 3; *ibid.* 3° *Passe-temps musical*, idem, composé de trois numéros intitulés *Chant religieux; Souvenir d'Ems; Litania*, de Fr. Schubert, op. 4; *ibid.* 4° Souvenir de la *Sonnanbula*, idem, op. 5; *ibid.* 5° *Mazurka sentimentale*, pour violoncelle et quatuor, op. 6; *ibid.* 6° *Les Fiancées*, petit caprice pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 7° *Airs baskyrs*, Scherzo pour violoncelle et quatuor ou piano, op. 8; *ibid.* 8° *Souvenir des Puritani*, fantaisie pour violoncelle et piano, op. 9; *ibid.*

PIAZZA (Jean-Baptiste), virtuose sur divers instruments, particulièrement sur la viole, né à Rome dans les dernières années du seizième siècle, fut élève de Vincent Ugolini. Il a fait imprimer plusieurs œuvres de sa composition pour la viole, parmi lesquels on remarque : 1° *Canzoni per una viola. Libro* 1°; *Venezia*, Bart. Magni, 1633. C'est une seconde édition. 2° *Canzoni* idem, *Libro* 2°; *ibid.*, 1527. 3° *Balletti e correnti a una viola con basso, lib.* 3; Venise, Vincenti, 1628. 4° *Ciacone, passacaglie, balletti e correnti per una viola*, lib. 4; *ibid.* 5° *Canzoni per una viola*, lib. 5. 6° *Correnti, ciacone e balletti per una viola*, lib. 6. 7° *Canzonette per una viola*, lib. 7, *ibid.*

PIAZZA (Léandre), né à Segni, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut agrégé à la chapelle pontificale de Rome, en 1775. Bon compositeur de musique d'église, il a laissé en manuscrit dans cette chapelle les psaumes *Dixit* et *Beatus vir*, à huit voix, qui se chantent encore, et qui sont d'un excellent effet.

PIAZZI (Charles), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Misse da capella a quattro voci*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1680.

PICCHI (Ermanno), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 7 juin 1811 à l'*Impronata*, près de Florence. Une fièvre miliaire le conduisit au tombeau, le 18 avril 1856, avant qu'il eût accompli sa quarante-cinquième année. En 1838, il a fait représenter à Florence *Marco Visconti*, opéra en trois actes, dont quelques morceaux ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. On connaît de lui deux fantaisies pour le piano, la première sur un thème de *la Fille du régiment*, l'autre sur des motifs de *Saffo*, de Pacini; à Milan, chez le même. Fondateur de la *Gazzetta musicale di Firenze*, puis de *l'Armonia*, qui en est la continuation, il y a publié quelques bons articles de critique.

PICCHIANTI (Louis), guitariste distingué, compositeur pour son instrument et écrivain sur la musique, est né à Florence, le 29 août 1786. Dès sa première enfance, il montra pour la musique un penchant instinctif qui lui fit surmonter les obstacles que rencontra son désir de s'adonner à cet art. Le contrepoint lui fut enseigné par *Disma Ugolini*, alors professeur à l'Académie des beaux-arts de Florence. Après avoir voyagé en Angleterre, en France et en Allemagne, pendant les

années 1821 à 1825, il publia de sa composition : 1° Trio pour guitare, clarinette et basson; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisie pour guitare et flûte ou violon ; Milan, Ricordi. 3° Marche pour deux guitares; Florence, Cipriani. 4° Une grande sonate, des préludes ou caprices, des études et des thèmes variés pour guitare seule; *ibid.* 5° Des airs populaires italiens avec accompagnement de guitare. Parmi ses autres compositions, on remarque : le psaume 109 à huit voix en deux chœurs, avec orchestre; un quatuor pour instruments à cordes, et un grand nombre de *partimenti* pour l'étude de l'harmonie pratique et de l'accompagnement. Comme écrivain sur l'art, Picchianti a publié : 1° *Principi generali e ragionati della musica teorico-pratica*; Florence, 1834. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'année suivante, à Milan, chez Ricordi. 2° *Notizie della vita e delle opere di Luigi Cherubini;* Florence, 1843, 1 volume in-8°. Picchianti a été un des rédacteurs de la *Gazzetta musicale di Milano.*

PICCININI (Alexandre), virtuose sur le luth, né à Bologne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché au service du duc de Ferrare, et s'y trouvait encore en 1630. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition intitulé : *Libro di liuto e di chitarono* (Livre de musique pour le luth et la grande guitare), Bologne, 1626, in-fol. Cet ouvrage est précédé d'un traité de la tablature de ces instruments : on y trouve l'origine du téorbe et de la pandore. Piccinini s'y donne pour l'inventeur de l'archiluth.

PICCINNI (Nicolas), compositeur célèbre, naquit en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples. Son père, musicien de profession, ne lui enseigna pas la musique ; il le destinait à l'état ecclésiastique et lui fit faire les études nécessaires pour être admis au séminaire. Cependant Piccinni, dominé par son génie, ne voyait jamais un instrument, et surtout un clavecin, sans tressaillir. Il s'exerçait en cachette à jouer sur le clavier les airs d'opéras qu'il avait entendus et qu'il retenait avec facilité. Son père l'avait conduit un jour chez l'évêque de Bari ; se croyant seul dans l'appartement où on l'avait laissé, il s'assit à un clavecin qui s'y trouvait et s'amusa à répéter quelques-unes de ses mélodies favorites : le prélat, qui l'entendit de la pièce voisine, vint près de lui en l'applaudissant, et charmé de la précision qu'il mettait dans les airs, et de la bonne harmonie dont il les accompagnait par instinct, il engagea le père à le mettre au Conservatoire de San-Onofrio, alors placé sous la direction de Leo. Piccinni y entra au mois de mai 1742; en sorte qu'il était âgé de quatorze ans quand il commença l'étude régulière de la musique. Un de ces élèves répétiteurs, qu'on décorait du titre de *maestrino* dans tous les conservatoires d'Italie, fut chargé de l'instruire des éléments de l'art; mais il paraît que ce maître avait moins de savoir et de méthode que de morgue prétentieuse, car bientôt Piccinni, se dégoûtant de ses leçons, résolut de ne prendre conseil que de son génie, et se mit à écrire des psaumes, des oratorios et des cantates qui, suivant son biographe, excitaient l'envie ou l'admiration de ses condisciples. Le bruit qu'il avait composé une messe entière parvint jusqu'à Leo, qui voulut en examiner la partition, et qui en fit faire un essai, dirigé par le compositeur inexpérimenté. Au milieu des éloges qu'on lui prodigua, Leo seul fit entendre quelques paroles sévères, et lui dit que c'était se montrer peu digne des présents de la nature, que de ne vouloir point apprendre à en régler l'usage. Celui qui n'a point étudié l'art, lui dit-il, ne sera jamais qu'un artiste incomplet. Après cet avis paternel, il l'embrassa et lui ordonna de venir chaque matin recevoir de lui de meilleures leçons que celles qu'on lui avait données jusqu'alors. Quelques mois après, Leo cessa de vivre ; mais il fut remplacé par Durante, qui prit en affection Piccinni, et lui donna tous ses soins. Enfin, après douze années d'études, Piccinni sortit du Conservatoire, en 1754, brûlant du désir de mettre à profit les inspirations de son génie et le savoir qu'il avait acquis. A cette époque, Logroscino était le compositeur d'opéras bouffes le plus estimé des Napolitains; il justifiait cette préférence par une verve comique, féconde en traits originaux. Il avait quitté Naples depuis 1747; mais il régnait encore au théâtre des Florentins par ses ouvrages, lorsque Piccinni s'y présenta avec son premier opéra. Le prince de Vintimille, protecteur de ce jeune artiste, décida le directeur à le faire représenter, en lui offrant la garantie d'une somme de huit mille livres pour le cas d'une chute. Cet ouvrage, intitulé *le Donne dispettose,* fut représenté quelques mois après que le compositeur fut sorti du Conservatoire. Une de ces cabales puissantes, si fréquentes à Naples, s'était formée contre le nouveau maître; mais ses calculs furent déjoués, car le public accueillit avec enthousiasme ce premier essai d'un génie nouveau. Le succès encouragea Piccinni qui,

au printemps de l'année suivante, fit jouer au même théâtre *le Gelosie,* et quelques mois après *Il Curioso del proprio danno,* dont le sort fut encore plus heureux que celui des deux autres opéras, et qui fut remis à la scène quatre années de suite, honneur alors inconnu en Italie. Dès lors, la renommée du compositeur commença à se répandre, et l'administration du théâtre de Saint-Charles le choisit, en 1756, pour écrire la musique de *Zenobia,* opéra sérieux dont le succès eut beaucoup d'éclat.

Jusque-là Piccinni ne s'était essayé que devant le public de Naples; mais, en 1758, il fut appelé à Rome et chargé d'y composer la musique de l'*Alessandro nelle Indie.* Quelques airs de cet ouvrage, et une ouverture supérieure à tout ce qu'on avait entendu auparavant en Italie, justifièrent la confiance que le talent du musicien avait inspirée aux Romains. Deux ans après, Piccinni retourna à Rome et y écrivit *La Cecchina ossia la Buona Figliuola,* qui excita une admiration poussée jusqu'au fanatisme. On le déclara le plus parfait des opéras bouffes : il n'y avait point eu jusqu'alors de succès plus brillant, plus universel. On voulut entendre *la Cecchina* sur tous les théâtres d'Italie, et partout elle excita les mêmes émotions. On ne voulait plus entendre d'autre musique, et le peuple la demandait toujours, à l'exclusion d'opéras plus nouveaux. Les modes, les enseignes de cafés et de marchands étaient *à la Cecchina;* enfin ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été témoins pour quelques opéras modernes. Ginguené, qui a écrit une biographie détaillée de Piccinni, assure que cette pièce ne lui coûta que dix-huit jours de travail : précédemment Duni l'avait mise en musique sans succès. Ce fut dans cet opéra que Piccinni fit entendre pour la première fois des *finali* avec des changements de tons et de mouvements qui renfermaient plusieurs scènes. Logroscino, à qui l'on doit les premiers essais de ces *finali,* les écrivait ordinairement sur un seul motif ou thème. Cette idée originale de la coupe des *finali* fut une des causes du succès prodigieux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait été importuné des éloges prodigués à *la Buona Figliuola;* il disait à ses amis d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage : *Sara qualche ragazzo e qualche ragazzata* (C'est sans doute quelque enfant et quelque enfantillage); mais après avoir entendu l'ouvrage, il déclara, avec la sincérité digne d'un si grand artiste, que Piccinni était inventeur. Le succès obtenu par celui-ci, l'année suivante, à Rome, dans son *Olimpiade,* ne fut pas moins flatteur. Supérieur pour l'expression dramatique à tous ceux qui avaient mis en musique cette pièce avant lui, il fit deux chefs-d'œuvre dans l'air *Se cerca, se dice,* et dans le duo *Ne' giorni tuoi felici;* Paisiello seul l'a surpassé dans ce dernier morceau.

Après 1761, il n'y eut plus de réputation de compositeur dramatique que celle de Piccinni n'effaçât; sept années lui avaient suffi pour la fonder. Il est vrai que dans ce court espace de temps il avait fait preuve d'autant d'activité que de génie : dans la seule année 1761, il écrivit six opéras, dont trois bouffes et trois sérieux qui réussirent tous, et dans cette même année, il fut applaudi à Turin, à Reggio de Modène, à Bologne, à Venise, à Rome et à Naples. C'était toujours dans cette dernière ville qu'il revenait avec plaisir, après ses succès les plus heureux. Il s'y était marié, en 1756; Vincenza Sibilla, son ancienne élève dans l'art du chant, aussi remarquable par sa beauté que par sa voix pure et touchante, était devenue sa compagne et l'avait rendu père de plusieurs enfants. Depuis quinze ans, il réussissait à Naples dans le genre sérieux et dans le bouffe. D'autres maîtres avaient des succès, mais lui seul avait des admirateurs fanatiques; jamais l'enthousiasme pour un compositeur ne s'était soutenu aussi longtemps que pour lui. Les habitants de Rome, d'un caractère capricieux, s'étonnaient eux-mêmes de la constance de leur goût pour la musique de Piccinni. Ils trouvèrent enfin un rival à lui opposer : ce fut Anfossi. L'*Incognita perseguitata* de celui-ci avait été applaudie avec fureur, en 1773; cette pièce, bien que faible d'invention, avait un charme mélodique qui justifiait ce succès. Dès ce moment Anfossi devint l'idole des Romains et fut opposé à Piccinni; mais les amis du premier ne crurent point avoir fait assez pour lui s'ils n'abattaient son rival. Ils firent donc siffler, et même retirer de la scène, un opéra de l'auteur de *la Cecchina,* et mettre à sa place un opéra d'Anfossi. La nouveauté de ce malheur et l'idée de l'ingratitude qui, dans une âme sensible comme celle de Piccinni, devait s'y joindre, lui causèrent une si vive douleur que, parti précipitamment pour Naples, il n'y arriva que pour être atteint d'une maladie grave qui le retint au lit pendant plusieurs mois. Dès qu'il eut repris des forces, il fit serment

de ne plus écrire pour Rome, et de réserver ses travaux pour les théâtres de Naples. Les premiers fruits de cette résolution furent la seconde musique de l'*Alessandro nelle Indie*, où se trouve l'admirable scène *Porro dunque mori*, et le charmant opéra bouffe des *Viaggiatori felici*. Cette dernière pièce causa un plaisir si vif aux Napolitains, que pendant les quatre saisons de l'année 1775, et au printemps suivant, on ne voulut point en entendre d'autre.

Des propositions avaient été faites à Piccinni par La Borde, valet de chambre de Louis XV et auteur de l'*Essai sur la musique*, pour l'attirer en France; la mort du roi suspendit ces négociations. Elles furent reprises, en 1775, par le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, d'après l'autorisation de la reine Marie-Antoinette. Séduit par l'espoir d'un sort avantageux pour lui et pour sa famille, Piccinni s'éloigna de Naples, et arriva à Paris dans les derniers jours de décembre 1776, au milieu d'un hiver qui lui parut d'autant plus rigoureux, qu'il contrastait avec le doux climat de son pays. Les avantages qu'on lui avait assurés se composaient d'un traitement de six mille livres, le payement de son voyage aux frais du roi, enfin le logement et la table chez l'ambassadeur de Naples. Cependant, on ne lui tint pas ce qu'on lui avait promis, car M. de Caraccioli, bien qu'il l'accueillît avec amitié, le fit conduire dans un hôtel garni, où il demeura jusqu'à ce qu'un petit appartement qu'on arrangeait pour lui fût prêt dans la rue Saint-Honoré, en face de la maison où demeurait Marmontel. Ce littérateur s'était chargé d'arranger pour lui et de réduire en trois actes plusieurs opéras de Quinault. Piccinni en arrivant à Paris ne savait pas un mot de français : il lui fallut employer près d'une année à l'étudier sous la direction de son poëte, qui lui indiquait la prosodie de ses vers avec les signes usités pour les langues anciennes. Après un travail long et pénible, la partition de *Roland*, le premier ouvrage choisi par Piccinni, se trouva prête; mais là seulement commença pour lui une série d'ennuis et de chagrins, par la rivalité qui s'établit entre ses partisans et ceux de Gluck. J'ai dit, dans la notice de celui-ci, quels furent les effets de cette rivalité (*voyez* t. IV, p. 35) et je ne répéterai pas ici ces détails. Dévoué à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il était venu habiter, Piccinni vivait dans sa famille et se livrait paisiblement à ses travaux, dans l'ignorance des efforts que faisaient les *gluckistes* pour nuire à son succès, et même pour empêcher la représentation de son ouvrage. Il faut le dire, Gluck lui-même eut le tort d'être l'instigateur de toutes ces intrigues. Cependant les répétitions de *Roland* commencèrent; les antagonistes de Piccinni les rendirent orageuses, et les choses en vinrent à ce point, qu'aux approches de la représentation, le compositeur crut sa chute inévitable. Le jour venu où la partition de *Roland*, tant calomniée par les gluckistes, allait enfin être entendue du public, la famille de Piccinni fondit en larmes au moment où il allait se rendre au théâtre; il semblait qu'il marchât au supplice. Lui seul, calme au milieu de cette désolation, rassura sa femme, et partit avec quelques amis. Malgré de sinistres prédictions, *Roland* eut une réussite complète, et Piccinni fut ramené chez lui en triomphe. Cependant, il faut l'avouer, malgré les beautés réelles qui se trouvent répandues dans cet ouvrage, la froideur générale du style justifiait jusqu'à un certain point les attaques des partisans de Gluck. Aujourd'hui que l'histoire de toute cette rivalité n'excite plus de passion, l'examen attentif de la partition de *Roland* n'y fait pas découvrir l'auteur de l'*Alessandro nelle Indie*, de l'*Olimpiade*, ni d'une multitude de productions empreintes d'une expression pénétrante; et l'on y voit avec évidence que la gêne de la langue et des convenances du théâtre français, si différentes de celles d'Italie, avait paralysé son imagination. Les mélodies de *Roland* sont douces et gracieuses, mais elles manquent de force.

Pendant que Piccinni écrivait *Roland*, il travaillait, par ordre de la reine, à *Phaon*, pièce dans le genre gracieux, destinée à la Comédie Italienne. Elle fut représentée dans un voyage de la cour, à Choisy, et y fut goûtée; néanmoins, ce succès ne put faire obtenir qu'on la jouât à Paris. Piccinni jouissait alors d'une sorte de faveur à Versailles; il y allait deux fois chaque semaine donner des leçons de chant à la reine, qui l'accueillait avec bonté, mais qui ne songea jamais à rien faire pour lui, ni à lui faire rembourser les frais de ses voyages et des partitions de ses opéras qu'il faisait relier magnifiquement pour le roi et les princes de la famille royale. Une circonstance favorable se présenta dans le même temps pour offrir aux habitants de Paris le talent de Piccinni sous un aspect plus

avantageux, lorsque Devismes, alors directeur de l'Opéra, réunit, en 1778, une troupe de chanteurs italiens à celle de l'Opéra français, pour jouer alternativement avec celle-ci : Piccinni fut nommé directeur de la musique de l'Opéra italien, et l'on entendit alors quelques-unes de ses meilleures partitions, avec une admiration qui tourna au profit de ses ouvrages français. *Atys*, grand opéra supérieur à *Roland*, fut représenté en 1780. Accueilli d'abord avec froideur, il obtint ensuite un succès justifié par quelques morceaux de premier ordre, notamment par le *Chœur des songes*, qui a survécu à l'abandon qu'on a fait depuis longtemps de l'ouvrage à la scène, et qu'on a entendu avec admiration dans les concerts du Conservatoire. Avant la représentation de cet opéra, l'administration de l'Académie royale de musique avait maladroitement ranimé la guerre des partisans de Gluck et de Piccinni, en chargeant concurremment ces deux illustres musiciens de la composition de deux opéras dont *Iphigénie en Tauride* était le sujet. L'opéra de Gluck fut représenté en 1779, avec le succès que méritait un si bel ouvrage. Après l'avoir entendu, Piccinni aurait dû cesser de travailler au sien ; mais des amis imprudents le pressèrent au contraire de terminer sa partition, bien que le livret qu'on lui avait confié ne pût soutenir le parallèle avec l'excellent poëme de Guillard, que Gluck avait mis en musique. L'*Iphigénie* de Piccinni fut représentée en 1781, et n'eut qu'un succès assez froid : quoiqu'il s'y trouvât de beaux morceaux, notamment l'air *Cruel! et tu dis que tu m'aimes!* cette pièce ne put se soutenir à côté de celle de Gluck.

Ce compositeur était retourné à Vienne, en 1780 ; mais à peine fut-il parti, que Sacchini arriva à Paris, et qu'une nouvelle rivalité vint troubler le repos de l'auteur d'*Atys*. Malheureusement inspiré, celui-ci fit représenter, dans la même année que l'*Iphigénie*, son *Adèle de Ponthieu*, opéra chevaleresque, la plus faible de ses productions. Après l'incendie de l'Opéra (en 1781), il fit exécuter quelques morceaux de sa composition dans les concerts, et augmenta le nombre de ses admirateurs par les beautés qui s'y trouvaient. La lutte avec Sacchini commença en 1783 : ce fut la cour qui la fit naître en demandant à chacun des compositeurs un grand opéra pour les spectacles de Fontainebleau. Piccinni écrivit *Didon*, et Sacchini mit *Chimène* en musique. Cette pièce fut représentée la première et n'obtint qu'une représentation devant la cour, mais *Didon* fit une si vive impression, que Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. A Paris, cette pièce, considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre des opéras français de Piccinni, n'obtint pas moins de succès qu'à Fontainebleau, et pour la première fois, son auteur fut applaudi de tous et loué sans restriction. Il y a, en effet, tant d'amour dans le beau rôle de *Didon*, tant de suavité dans ses cantilènes, qu'on ne peut donner trop d'éloges à l'auteur d'un si bel ouvrage. L'année 1783 était destinée à être la plus heureuse du séjour de Piccinni en France, car on y reprit *Atys* avec un brillant succès, et dans cette même année ses opéras-comiques *le Dormeur éveillé* et *le Faux lord* réussirent à la cour et à la Comédie italienne. Le public troubla un peu ces triomphes, en 1784, car *Lucette* tomba à la Comédie italienne, et *Diane et Endymion* n'eut qu'un accueil froid à l'Opéra. *Pénélope* ne fut guère plus heureuse en 1785, et l'année suivante, Piccinni refit inutilement la musique d'*Adèle de Ponthieu*, car l'administration de l'Opéra ne voulut point faire représenter cet ouvrage, malgré la promesse formelle qu'elle lui avait faite à ce sujet. En 1784, Piccinni avait été nommé maître de chant à l'école royale de musique et de déclamation, fondée par le baron de Breteuil, aux Menus-plaisirs du Roi ; deux ans après, il fit exécuter par ses élèves son opéra de *Roland*, et le soin qui fut porté dans l'exécution fit que la musique fut mieux comprise qu'elle ne l'avait été dans la nouveauté. En 1787, il donna sans succès, au Théâtre-Italien, *le Mensonges officieux*. Il avait aussi composé la musique de deux opéras sérieux intitulés *l'Enlèvement des Sabines* et *Clytemnestre ;* mais de nouvelles intrigues en empêchèrent la représentation. Ce dernier ouvrage produisit cependant beaucoup d'effet lorsqu'il fut répété généralement en 1789 ; il aurait prouvé, dit-on, que l'auteur de *Didon* n'avait pas seulement le génie des cantilènes gracieuses et pathétiques, mais qu'il était aussi capable de s'élever jusqu'au style le plus tragique. Tant d'injustice, la chute des *Fourberies de Marine*, opéra-comique en trois actes, arrangé par Durosoy sur sa musique, la perte de onze ou douze mille francs de traitement et de pension, prix de ses travaux et des leçons qu'il avait données aux filles du banquier La Borde, le déterminèrent à quitter la France, où il avait écrit quinze opéras. Il partit le 13 juillet 1791, avec sa femme et ses filles, fut couronné au théâtre de Lyon, où l'on jouait *Didon*, reçut le même accueil

dans les principales villes de l'Italie, et arriva à Naples le 5 septembre. Le roi lui accorda une pension et fit remettre en scène son *Alessandro nelle Indie,* qui avait été joué avec succès dix-sept ans auparavant, et pour lequel Piccinni écrivit trois airs et un trio nouveaux. Pendant le carême de 1792, il composa *Jonathas,* qu'il considéra depuis lors comme une de ses meilleures productions dans le genre sérieux. Vers le même temps, il fit aussi représenter *La Serva onorata,* opéra bouffe qui eut une réussite complète. Le mariage d'une de ses filles avec un jeune Français établi à Naples, où assistèrent plusieurs personnes de la même nation, notamment le ministre et le consul de la république, l'exposa à des persécutions vers la fin de 1792. La population, ameutée contre lui, siffla son opéra d'*Hercule au Thermodon.* Deux de ses anciens élèves le dénoncèrent comme jacobin, et liguèrent contre lui tous les musiciens. A son retour de Venise, où il avait composé *la Griselda* et *Il Servo padrone,* il reçut du ministre Acton l'ordre de rester dans sa maison. Il y passa quatre années dans l'abandon et l'indigence. Pour comble de maux, il apprit dans le même temps que ses partitions et tout ce qu'il avait laissé à Paris était perdu ; mais il supporta tous ces malheurs avec un courage philosophique. Sa seule ressource consistait en psaumes qu'il écrivait pour des couvents, et dont il ne pouvait conserver les partitions, son dénûment ne lui permettant pas de les faire copier. Le premier traité de paix avec le gouvernement français, et l'arrivée successive des ambassadeurs Canclaux et Garat, permirent à Piccinni de faire connaître à ses amis de Paris sa cruelle position. Dans le même temps, le ténor David lui procura un nouvel engagement pour Venise, et il obtint du roi un passeport pour s'y rendre. Accueilli, fêté à Rome par la commission française des beaux-arts que le gouvernement y avait envoyée, il fut dissuadé d'aller à Venise, et bientôt ayant été rejoint à Rome par le secrétaire de légation qui lui avait avancé l'argent pour son voyage, et que la déclaration de guerre du roi de Naples avait forcé de quitter cette ville, il partit pour la France, et arriva à Paris, le 3 décembre 1798. Dès le lendemain, il assista à la distribution des prix du Conservatoire qui se faisait à l'Opéra. Amené sur le théâtre, il fut présenté au public qui l'applaudit avec transport à plusieurs reprises. Le gouvernement lui accorda cinq mille francs pour ses premiers besoins, deux mille quatre cents francs de traitement annuel sur les fonds des encouragements littéraires, et un logement à l'hôtel d'Angivilliers, où une partie de sa famille vint le rejoindre au bout de quelques mois. A l'égard de son ancienne pension de l'Opéra, suspendue depuis plusieurs années, parce qu'il n'en pouvait jouir qu'en France, elle fut réduite de trois mille francs à mille, parce qu'on ne voulut lui tenir compte que de trois pièces, *Roland, Atys* et *Didon,* comme restées au répertoire, quoiqu'il eût été juste de ne point oublier *Pénélope.* Pour se distraire utilement, il écrivait des romances et des *canzones* qui étaient publiées dans le *Journal de chant et de piano* de Desormery et Bouffet. Le peu d'aisance dont il jouissait depuis l'arrivée de sa famille, et l'inquiétude qui l'agitait sur le sort de deux filles restées à Naples, sans qu'il pût leur faire parvenir des secours, lui causèrent une attaque de paralysie. Dès qu'il fut rétabli, il donna chez lui de petits concerts d'amateurs où l'on entendait les plus beaux morceaux de ses opéras chantés par sa femme et par ses filles. Un mois après son arrivée à Paris, le gouvernement avait formé le projet de créer pour lui une sixième place d'inspecteur du Conservatoire, mais l'affaire avait été négligée et l'on n'en parlait plus ; toutefois, après le retour de sa santé, il fit une démarche auprès du premier consul pour obtenir qu'elle fût terminée. Le général Bonaparte l'accueillit avec intérêt, et lui demanda une marche pour la garde consulaire, afin d'avoir un prétexte pour lui accorder une gratification. Enfin, au mois d'avril 1800, sa nomination d'inspecteur du Conservatoire lui parvint, mais trop tard ; Piccinni venait d'éprouver une nouvelle atteinte de la maladie bilieuse qui, plus d'une fois, avait mis sa vie en danger. L'espoir que l'air de la campagne pourrait hâter sa convalescence l'avait fait conduire à Passy par sa famille ; mais ses forces étaient épuisées. De nouvelles peines domestiques hâtèrent ses derniers moments, et le 17 floréal an VIII (7 mai 1800), il cessa de vivre, à l'âge de soixante et douze ans. Il fut inhumé dans le cimetière commun, qui depuis a été vendu. La pierre qui couvrait le tombeau de Piccinni a été transportée dans une propriété qui appartenait à la famille Delessert.

Ginguené, dans sa notice sur Piccinni et sur ses ouvrages, assure qu'il a vu une liste chronologique des opéras qu'il avait composés en Italie avant de se rendre à Paris, et que le nombre s'en élevait à *cent trente-trois,* sans

y comprendre les oratorios et la musique d'église : il semble qu'il doit y avoir quelque erreur dans ce calcul, car depuis le premier opéra de ce compositeur jusqu'à l'époque de son départ pour Paris, il ne s'est écoulé que vingt-deux ans; en sorte qu'il aurait fallu qu'il eût écrit plus de six opéras chaque année, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, voici tous les titres de ceux que j'ai pu trouver : 1° *Le Donne dispettose*, à Naples, 1754. 2° *Le Gelosie*, ibid., 1755. 3° *Il Curioso del suo proprio danno*, ibid., 1755. 4° *Zenobia*, opéra sérieux, à Naples, 1756. 5° *L'Astrologa*, ibid., 1756. 6° *L'Amante ridicolo*, ibid., 1757. 7° *La Schiava*, 1757. 8° *Cajo Mario*, opéra sérieux, *ibid.*, 1757. 9° *Alessandro nelle Indie*, à Rome, 1758. 10° *La Morte di Abele*, opéra sérieux, à Naples, 1758. 11° *Gli Uccellatori*, ibid., 1758. 12° *Siroe*, opéra sérieux, à Naples, 1759. 13° *Le Donne vendicate*, ibid., 1759. 14° *La Cecchina ossia la buona figliuola*, à Rome, 1760. 15° *Il Re pastore*, 1760. 16° *La Contadina bizzarra*. 17° *Amor senza malizia*. 18° *L'Olimpiade*, à Rome, 1761. 19° *La buona Figliuola maritata*. 20° *Le Vicende della sorte*. 21° *Il Demetrio*. 22° *Il Barone di Torre forte*. 23° *La Villegiatura*, à Naples, 1762. 24° *Il Demofoonte*, 1762. 25° *Il Mondo della Luna*. 26° *Il nuovo Orlando*. 27° *Il gran Cid*. 28° *Berenice*. 29° *La Pescatrice*. 30° *Il Cavaliere per amore*. 31° *Artaserse*, à Turin. 32° *La Francese maligna*. 33° *Didone*. 34° *Mazzina, Acetone e Dindimenio*. 35° *La Donna di spirito*. 36° *Gelosia per gelosia*. 37° *Gli Amanti mascherati*. 38° *Gli Stravaganti*. 39° *Catone*, à Naples, 1770. 40° *La finta Giardiniera*. 41° *Il Don Chisciotto*, Naples, 1770. 42° *L'Olimpiade*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1771. 43° *L'Antigono*, à Rome, 1771. 44° *Il finto Pazzo*. 45° *La Molinarella*. 46° *Artaserse*, avec une nouvelle musique, Naples, 1772. 47° *L'Ignorante astuto*. 48° *La Corsara*. 49° *I Sposi perseguitati*. 50° *L'Americano ingentilito*. 51° *Il Vagabondo fortunato*. 52° *I Napoletani in America*. 53° *Lo Sposo burlato*. 54° *Il Ritorno di don Calandrino*. 55° *Le quattro Nazioni*. 56° *Le Gemelle*. 57° *Il Sordo*. 58° *Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1775. 59° *I Viaggiatori felici*, ibid., 1776. 59° (*bis*) *Radamisto*, 1776. 60° *Roland*, grand opéra, à Paris, en 1778. 61° *Phaon*, à Choisy, 1778. 62° *Le Fat méprisé*, à la Comédie italienne, 1779. 63° *Atys*, grand opéra, à Paris, 1780. 64° *Iphigénie en Tauride*, ibid., 1781. 65° *Adèle de Ponthieu*, ibid., 1781. 66° *Didon*, grand opéra, à Fontainebleau, puis à Paris, 1783. 67° *Le Dormeur éveillé*, à la Comédie italienne, 1783. 68° *Le faux Lord*, ibid., 1783. 69° *Lucette*, ibid., 1784. 70° *Diane et Endymion*, grand opéra, 1784. 71° *Pénélope*, idem., *ibid.*, 1785. 72° *Adèle de Ponthieu*, avec une nouvelle musique, 1786, non représenté. 73° *Le Mensonge officieux*, opéra-comique, 1787. 74° *L'Enlèvement des Sabines*, grand opéra, 1787, non représenté. 75° *Clytemnestre*, 1787; répété, mais non représenté. 76° *Jonathan*, oratorio, à Naples, 1792. 77° *La Serva onorata*, à Naples, 1792. 78° *Ercole al Termodonte*, ibid., 1792. 79° *La Griselda*, à Venise, 1793. 80° *Il Servo padrone*, ibid., 1793. Piccinni a écrit aussi plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque *Sara*, composé à Rome, en 1769; des psaumes italiens pour divers couvents de Naples, et les morceaux de musique d'église suivants : 1° *Laudate* à cinq voix, avec orchestre. 2° Un autre *Laudate* pour deux soprani, basse et chœur. 3° *Beatus vir* pour soprano et chœur. 4° *Pater noster* pour soprano et orchestre.

Par un heureux hasard, M. Florimo (*voyez* ce nom), conservateur de la Bibliothèque du collége royal de musique de *San-Pietro a Majella* de Naples, a trouvé, chez un fripier de cette ville, environ soixante partitions originales des opéras italiens de Piccinni, et les a sauvées de la destruction, en les faisant entrer dans la riche collection de musique dramatique dont la garde lui est confiée.

PICCINNI (Louis), deuxième fils du précédent, né à Naples, en 1766, n'eut pas d'autre maître de composition que son père. A l'âge de seize ans, il alla le retrouver à Paris, et en 1783, il donna son premier essai dans un œuvre de sonates avec une toccate pour le piano. Il n'avait pas encore atteint sa dix-neuvième année lorsqu'il donna au théâtre des Beaujolais, en 1784, *les Amours de Chérubin*, opéra-comique en trois actes, qui eut peu de succès. *La suite des deux Chasseurs et la Laitière* ne fut pas beaucoup plus heureuse, en 1788. Deux ans après, il fit jouer au théâtre Louvois *les Infidélités imaginaires*, où il y avait un joli trio dans lequel quelques musiciens crurent reconnaître la manière de Nicolas Piccinni. En 1791, Louis accompagna son père à Naples, et dans les années suivantes il donna : *Gli Accidenti inaspettati*, à Naples; *l'Amante statua*, à Venise, en 1793; *Il Ma-*

trimonio per raggiro, à Gênes, en 1793; *La Notte imbrogliata*, à Florence, en 1794; *Ero e Leandro*, cantate théâtrale composée pour madame Billington, en 1795. L'année suivante, Piccinni fut engagé comme maître de chapelle de la cour de Suède. Pendant cinq ans, il demeura à Stockholm et y composa plusieurs prologues en langue suédoise, et un opéra-comique intitulé *le Sonnanbule*. De retour à Paris, en 1801, après la mort de son père, il donna au théâtre Feydeau, en 1804, *le Sigisbée, ou le Fat corrigé*, opéra-comique en trois actes. Ce faible ouvrage fut suivi de *l'Aînée et la Cadette*, opéra-comique en un acte; d'*Amour et Mauvaise Tête, ou la Réputation*, en trois actes, 1808; d'*Avis aux jaloux, ou la Rencontre imprévue*, 1809. En 1810, il fit jouer à l'Opéra *Hippomène et Atalante*, qui ne réussit pas. Dépourvu de génie et même de ce goût élégant qui quelquefois en tient lieu au théâtre, il n'avait jamais obtenu de succès véritable, et la plupart de ses opéras n'avaient eu qu'un petit nombre de représentations; il finit par renoncer à une carrière sans charme pour lui, et se livra à l'enseignement du chant; cependant il fit un dernier effort, en écrivant la musique de *la Rancune trompée*, ouvrage posthume de Marmontel, en un acte, qui ne fut joué qu'une seule fois, en 1819. Louis Piccinni est mort subitement, le 31 juillet 1827, à l'âge de soixante et un ans, en se rendant à sa maison de Passy.

PICCINNI (Louis-Alexandre), né à Paris, le 10 septembre 1779, était fils naturel de Joseph Piccinni, fils aîné de Nicolas. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il apprit à jouer du piano sous la direction d'un maître de cette époque, appelé Hausmann. Dès l'âge de treize ans, il donnait lui-même des leçons de cet instrument. Élève de Lesueur pour la composition, il termina ses études avec les conseils de son aïeul, à l'époque du retour de celui-ci à Paris. D'après l'avis de ce grand artiste, il s'attacha à la lecture des partitions, et cette étude fut si avantageuse pour lui, qu'il devint un des plus habiles accompagnateurs de piano. D'abord attaché au théâtre Feydeau, en cette qualité, il passa à l'Opéra pour remplir les mêmes fonctions en 1802, mais seulement comme adjoint. Depuis 1803 jusqu'en 1807, il remplit, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'emploi de chef d'orchestre, et la place de second accompagnateur de la chapelle de l'empereur Napoléon lui fut confiée en 1804. Dix ans plus tard, il devint accompagnateur en chef de la chapelle du roi, et en 1818, il reçut le brevet de pianiste de la musique particulière de la Dauphine. Rentré, en 1810, dans la direction de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il la conserva jusqu'en 1816, et ne la quitta que pour celle de troisième, puis de second et enfin de premier chef du chant à l'Opéra. En 1824, il fut chargé de la mise en scène des ouvrages nouveaux, et il renonça alors à ses fonctions d'accompagnateur du théâtre du Gymnase, qu'il remplissait depuis 1820. La décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée, en 1825; mais au mois d'octobre 1826, il perdit ses deux places à l'Opéra, sans qu'on lui eût fait connaître le motif de sa destitution. En vain il réclama contre cette injustice, par un écrit intitulé *Ma défense* (Paris, 1826, in-4° de vingt pages, tiré à douze exemplaires); tout ce qu'il obtint fut une pension plus élevée que celle qui lui était due pour la durée de son service : cette augmentation lui fut enlevée après la révolution de 1830. Le privilége du spectacle de Boulogne avait été accordé à Piccinni, en 1827; mais cette entreprise ne réussit pas. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1836. Dans cette même année, il s'établit à Boulogne, en qualité de professeur de piano et de chant, puis il passa plusieurs années à Toulouse, où il fut chargé de la direction du Conservatoire. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette position pour se rendre à Strasbourg, où il se livrait à l'enseignement du chant. Il y fit représenter, en 1847, son dernier ouvrage intitulé *la Prise de Jéricho*, opéra mélodramatique. Pendant son séjour dans cette ville, il allait diriger les concerts et les fêtes musicales à Bade. De retour à Paris, en 1849, il y est mort à l'âge de près de soixante et onze ans, le 24 avril 1850. Cet artiste a écrit la musique de plus de deux cents mélodrames et ballets d'action pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin et pour quelques autres spectacles des boulevards. Quelques-uns de ces ouvrages ont obtenu un succès de vogue; tels sont : *Romulus, Robinson Crusoé, la Pie voleuse, Marie Stuart, le Vampire, les deux Forçats, le Monstre, Trente ans de la vie d'un Joueur, le Mariage de raison*, à la Porte-Saint-Martin; *le Volcan, la Femme magnanime, la Belle Arsène, Geneviève de Brabant*, au Cirque-Olympique; *Clara, la Bataille de Pultawa, les Strélitz*, à l'Ambigu-Comique; *la Citerne, le Chien de Montargis, le Mont-Sauvage, la*

Fille de l'Exilé, la Fausse Clef, Guillaume Tell, la Peste de Marseille, au théâtre de la Gaieté. Les opéras comiques de Piccinni sont : 1° *Arlequin au village*. 2° *La Pension de jeunes demoiselles*. 3° *Le Pavillon*. 4° *Arlequin bon ami*. 5° *Les deux Issues*. 6° *Les Billets doux*. 7° *L'Amant rival de sa maîtresse*. 8° *Les deux Maîtres*. 9° *La Femme justifiée*. 10° *La Physionomie;* tous représentés au théâtre de Jeunes-Artistes de la rue de Bondy. 11° *La Forteresse*. 12° *L'Entre-sol*. 13° *Lui-même*. 14° *Le Terme du voyage*. 15° *Gilles en deuil*. 16° *Les deux Voisins*, au théâtre des Variétés. 17° *L'Amoureux par surprise*, au théâtre Feydeau, en 1804. 18° *Avis au public ou le Physionomiste en défaut*, en deux actes, *ibid.*, 1806. 19° *Ils sont chez eux*, en un acte, *ibid.*, 1808. 20° *Le Sceptre et la Charrue*, en trois actes, *ibid.*, 1817. 21° *La Maison en loterie*, en un acte, au théâtre du Gymnase, 1820. 22° *Le Bramine*, en un acte, *ibid.*, 1822. 23° *La petite Lampe merveilleuse*, en un acte, *ibid.*, 1822. 24° *La Fête française*, en un acte, 1823, *ibid.* 25° *Alcibiade solitaire*, en deux actes, à l'Opéra, 1824. Piccinni a écrit une cantate pour le baptême du duc de Bordeaux, exécutée au Gymnase, en 1821 ; une *Ode maçonnique*, en 1818; beaucoup de romances, de cantates et d'airs de vaudevilles; enfin, des sonates, des pots-pourris et des thèmes variés pour le piano.

PICCIOLI (Jacques-Antoine), prêtre et compositeur, qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Corbario, dans l'État de Venise, et fut élève du P. Constant Porta. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Litaniæ de B. V.* 5 voc. (*voyez* le catal. de Pastorff). 2° *Canzonette a 3 voci;* Venise, 1593, in-4°. Dans la collection de messes de divers auteurs, publiée à Milan, en 1588, par Jules Bonagionta, on en trouve une de Piccioli, à cinq voix, intitulée *Voce mea*, etc., dans laquelle le *Benedictus* est un canon à quatre voix, où deux parties marchent par mouvement direct, et deux par mouvement contraire.

PICCIONI (Jean), organiste de la cathédrale d'Orvieto, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié six livres de madrigaux à cinq voix, dont je ne connais que ceux-ci : 1° *Madrigali a cinque voci. Libro quarto; Venezia, appresso Gardano*, 1596, in-4°. 2° *Il Pastor fido musicale, sesto libro di madrigali a cinque voci; Venetia, per Giacomo Vincenti*, 1602, in-4°. Piccioni est aussi auteur de plusieurs livres de motets, desquels on trouve à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne : 3° *Concerti ecclesiastici et Mottetti a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci*, op. 16; *Venetia, Gia. Vincenti*, 1610, in-4°. 4° *Concerti ecclesiastici o Mottetti sacri a due, tre et quattro voci*, op. 21; *Roma, J.-B. Robletti*, 1619.

PICCOLI (Costantino), littérateur piémontais, né à Novare au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un *Elogio del maestro di Capella Pietro Generali;* Novare, imprimerie de Rosario, 1835, in-8° de quarante-sept pages, suivies de sept pages de notes.

PICCOLO (Filippo LO), nom qui n'est vraisemblablement que l'indication de la taille de la personne (Philippe le petit), mais le seul sous lequel soit connu un prêtre sicilien qui fut bénéficié de la cathédrale de Palerme, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a sous ce même nom un traité du plain-chant, intitulé : *Il Canto fermo esposto nella maggior brevità, e col modo più facile; in Palermo*, 1739, *nella stamperia di Angelo Felicella*, in-4° de XVI et cent vingt-quatre pages. L'ouvrage est divisé en sept chapitres.

PICCOLOMINI (Alexandre), né à Sienne, le 13 juin 1508, fut professeur de philosophie morale à Padoue, et fut fait archevêque de Patras, en 1574, et coadjuteur de Sienne. Il mourut en cette ville le 12 mars 1578. Dans son livre intitulé *Della institutione morale libri XII* (Venise, 1569, in-4°), il traite de la musique en général, de la musique vocale et de la musique instrumentale, aux chapitres 12e et 13e du quatrième livre.

PICCOLOMINI (François), né à Sienne, en 1520, enseigna la philosophie pendant cinquante-trois ans aux universités de Pérouse et de Padoue, et mourut dans sa ville natale, en 1604, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il traite de l'effet moral de la musique dans son livre intitulé : *Universa Philosophia de moribus, nunc primum in decem gradus redacta et explicata;* Venise, 1583, in-fol. C'est une seconde édition.

PICCOLOMINI (Marie), cantatrice, née à Sienne, en 1836, et de la même famille que les précédents, reçut des leçons de vocalisation et de chant d'un abbé attaché à la cathédrale de cette ville. La beauté de sa voix détermina ses parents à la mettre au théâtre. En 1855, elle débuta à Turin dans la *Traviata* de Verdi, et y produisit une vive impression. Engagée dans l'année suivante au théâtre de la

Reine, à Londres, elle y excita des transports d'admiration qui s'accrurent pendant les saisons de 1857 et 1858. Dans l'été de cette dernière année, elle fut appelée à New-York, où ses succès eurent aussi beaucoup d'éclat. De retour à Londres, en 1860, elle y a retrouvé toute la faveur des *dilettanti*.

PICERLI (le P. Silverio), docteur en théologie de l'ordre des mineurs observants réformés, au couvent de Naples, dont il était gardien, naquit à Rieti, dans les dernières années du seizième siècle. On a de lui trois traités sur la musique, sous les titres suivants : 1° *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare il canto figurato e fermo; ma vi se vedon' anco dichiarate con brevissim' ordine tutte le principali materie, che ivi si trattano, sciolte le maggiore difficoltà*, etc.; Naples, Ottavio Beltrano, 1630, in-4° de quatre-vingt-une pages. 2° *Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrappunti e canoni*, etc.; Naples, Matteo Nucci, 1631, cent quatre-vingt-seize pages in-4°. Le troisième traité, sous le titre de *Specchio terzo di musica*, est relatif à la musique théorique et aux proportions. J'ignore la date de l'impression de ce traité. Forkel, qui n'a connu Picerli et ses ouvrages que par la citation fautive et laconique de La Borde, le nomme *Piverli*, et range le *Specchio primo* et le *Specchio secondo* parmi les traités généraux de musique, au lieu de les placer chacun à la division qui leur convient (*Allgem. Litter. der Musick*, p. 286). L'erreur de La Borde a pour origine une faute d'impression de la table des auteurs du 1er volume de l'*Histoire de la musique*, par le P. Martini. M. Lichtenthal a copié Forkel; quant à M. Becker, il a commis une singulière inadvertance, en citant les livres de Picerli sous le véritable nom de leur auteur (p. 475 du *Systematisch-Chronol. Darstellung der musicalischen Literatur*), et dans un autre endroit (p. 286, *ibid.*), sous celui de *Piverli*.

PICHEL ou **PICHL** (Wenceslas), compositeur, naquit en 1741, à Bechin, en Bohême, et commença l'étude de la musique dès sa septième année, sous la direction de Jean Pockorny, recteur de l'école de ce lieu. En 1753, il fut admis au séminaire des jésuites de Brzeznicz, en qualité d'enfant de chœur : il y fit ses humanités. Lorsqu'elles furent terminées, il alla à l'université de Prague pour y suivre les cours de philosophie, de théologie et de droit. Dans le même temps, il fut placé comme violoniste au séminaire de Saint-Wenceslas. Après avoir pris pendant deux années des leçons de contrepoint dans l'école du célèbre organiste Segert, il entra dans la chapelle de l'évêque de Grosswardein, en qualité de sous-directeur. Son goût pour la poésie latine le porta dans le même temps à faire quelques petits opéras en cette langue, tels que *Olympia Jovi sacra; Pythia, seu ludi Apollinis; Certamen Deorum*, etc., qui furent mis en musique par lui-même, ou par le maître de chapelle Ditters. C'est à la même époque qu'il composa des messes, des symphonies et des concertos de violon. En 1769, la cour de Saint-Pétersbourg lui fit faire des propositions pour la place de directeur de musique; mais il préféra rester dans sa patrie, et il accepta le même titre chez le comte de Hartig, à Prague. Après deux années passées chez ce seigneur, il fut appelé à Vienne, en qualité de premier violon du théâtre national, et l'impératrice Marie-Thérèse le fit entrer, en 1775, chez l'archiduc Ferdinand, à Milan, en qualité de directeur de musique. Pendant les vingt et un ans de la durée de son séjour en Italie, il fit des voyages à Rome, Naples, Florence, Parme, Venise, et autres villes importantes, et y lia des relations d'amitié avec les principaux artistes de cette époque. Lorsque la Lombardie fut envahie par l'armée française, en 1796, Pichl retourna à Vienne avec l'archiduc, et bientôt il apprit que sa bibliothèque musicale, laissée à Milan, ainsi qu'une histoire des musiciens de la Bohême, qu'il avait écrite et qui lui avait coûté de longues recherches, lui avaient été enlevées par les Français. Après avoir visité Prague, au mois de décembre 1802, avec sa fille, excellente cantatrice, il retourna à Vienne, où il mourut au mois de juin 1804, d'une apoplexie foudroyante, pendant qu'il exécutait un concerto de violon chez le prince de Lobkowitz. D'après la liste de ses compositions, écrite par lui-même, il a publié : I. Vingt-huit symphonies à grand orchestre, divisées dans les œuvres 1, 8, 15, 17, 19, 38, 39, 115; Vienne, Offenbach et Paris. II. Trois sérénades à grand orchestre, op. 9; *ibid*. III. Douze quintettes pour deux violons, deux violes et basse, op. 5, 28 et 42; *ibid*. Cinq de ces quintettes ont été publiés à Paris, chez Sieber, et à Offenbach chez André, comme œuvres 3 et 30. IV. Douze quatuors pour deux violons, alto et violon-

celle, op. 13, 40, 41 et 113; Vienne, Amsterdam, Berlin et Paris; six de ces quatuors sont gravés chez Sieber, comme l'œuvre 2me. V. Trois quatuors pour flûte, op. 12; Vienne et Amsterdam. VI. Trois quatuors pour clarinette, op. 16; *ibid.* VII. Six ottetti pour baryton, violons, violes, flûte et violoncelle, op. 37. VIII. Sept septuors pour les mêmes instruments, op. 36. IX. Six sextuors pour baryton, deux violons, deux violes et violoncelle, op. 35. X. Six quintettes pour baryton, deux violons, viole et violoncelle, op. 34. XI. Trois quatuors pour baryton, violon, viole et violoncelle, op. 33. XII. Symphonie concertante pour deux violons et orchestre, op. 6. XIII. Trois concertos pour violon, op. 3 et 104. XIV. Trois concertini, *idem*, op. 45. XV. Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7. XVI. Trente-deux duos pour deux violons, ou violon et alto, ou violon et violoncelle, divisés dans les œuvres 2, 4, 10, 14, 18, 23 et 24. XVII. Sonates et solos pour violon, op. 20, 21, 22, 25, 27, 29, 43, 44. XVIII. Deux concertos pour la clarinette, op. 101; Vienne. XIX. Sonates pour piano avec ou sans accompagnement, op. 26, 31, 102; *ibid.* XX. Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre, op. 106, *ibid.* XXI. Messe en plain-chant, op. 107; *ibid.* XXII. *Miserere* en plain-chant, op. 108. XXIII. Six motets, op. 109. XXIV. Deux graduels, op. 110. XXV. Dix psaumes, op. 114.

Ce laborieux artiste a laissé en manuscrit dans la chapelle de Grosswardein : 1° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 2° Une messe pastorale. 3° Trois opéras latins. 4° Six offertoires. 5° Neuf symphonies, intitulées *les Neuf Muses*. 6° Trois autres intitulées *les Trois Grâces*. 7° Quatre sérénades pour divers instruments. 8° Sept concertos pour violon. 9° Six trios pour violon. 10° Douze sonates pour violon seul. Pendant la durée de son séjour à Milan, il a écrit pour le service de l'archiduc Ferdinand, depuis 1776 jusqu'en 1796 : 11° Dix-sept petites messes. 12° Douze psaumes pour les vêpres. 13° Quinze offertoires. 14° Une messe de *Requiem*. 15° Un *Dies iræ* solennel. 16° Un *Miserere* avec instruments. 17° *Miserere in Parasceve*, sans instruments. 18° Quatre messes solennelles. 19° Messe en plain-chant. 20° *Te Deum* solennel. 21° Trois opéras sérieux italiens. 22° Quatre opéras bouffes italiens. 23° Quatre *Tantum ergo*. 24° Trente-six symphonies à grand orchestre. 25° Quatre grandes sérénades. 26° Vingt-quatre trios pour deux violons et violoncelle. 27° Six concertos pour violon. 28° Grand concerto pour orchestre. 29° Six quatuors pour violons, viole et basse. 30° Trois quintettes, *idem*. 31° Cent quarante-huit quatuors pour baryton, violon, alto et basse, composés pour le prince Esterhazy. 32° Vingt-quatre caprices pour violon. 33° Un concerto pour hautbois. 34° Deux concertos pour flûte. 35° Un concerto pour basson. 36° Un concerto pour harpe. 37° Un concerto pour contrebasse. 38° Une symphonie concertante pour deux violons. 39° Un *idem* pour deux cors. 40° Huit concertos pour cor.

PICHELMAYER ou **PICHELMAIER** (Georges), valet de chambre de l'empereur d'Autriche et musicien de la cour impériale, dans la première moitié du dix-septième siècle, a séjourné quelque temps en Bohême. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Psalmodia sacra*; Ratisbonne, 1637.

PICHIS (Érasme DE), auteur inconnu, a écrit à Rome un traité *De musica* cité par Mandosi (*Biblioth. roman. cent.* 7).

PICHLER (le P. Placide-Marie), né à Pfaffenfoven sur l'Ilm, en 1721, se livra dans sa jeunesse à l'étude des sciences et de la musique, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, en 1741, à Thierhaupten. Après avoir été ordonné prêtre, en 1744, il fut envoyé au couvent de Scheuern, où il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de son temps; puis il passa quelques années à Vienne, fit un voyage en Italie et se retira à Venise, au couvent de Saint-Georges, où il mourut, en 1796. Vers 1760, il se répandit en Allemagne des copies manuscrites de plusieurs morceaux de sa composition; entre autres six trios pour violon, viole et basse; six *idem* pour luth, violon et violoncelle, et enfin six autres trios pour flûte, violon et basse.

PICHSELLIUS (Sébastien), littérateur et musicien allemand du seizième siècle, a publié, à Spire, un petit poëme latin sur la musique, sous le titre de *M. Sebastiani Pichselli viri eruditissimi ac musici celeberrimi* p. m. *Carmen de musica*, 1588, in-8° d'une feuille non paginée.

PICTE (Noel), luthier de Paris, né vers 1760, fut élève de Saunier. Les violons et les basses qu'il a fabriqués jusqu'en 1810 sont d'un beau fini et sont estimés.

PICTOR (D. Jean-Frédéric), prêtre et organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans les dernières années de seizième siècle, n'est connu que par un recueil de psaumes des vêpres à quatre et à cinq voix intitulé : *Psal-*

modia vespertina D. Joannis Friderici Pictorii reverendissimi ac illust. Principis Domini, Andreæ Cardinalis de Austria Sacellani, junctis aliquot Beatissimæ Virginis Mariæ canticis quatuor et quinque vocibus compositis et ad Dei Opt. Max. laudem et ecclesiæ catholicæ decus nuperrimè in lucem editis. Monachii, in officina musica Adami Berg, 1594, in-4° obl.

PIELTAIN (Dieudonné-Pascal), violoniste et compositeur, né à Liége, en 1754, fut un des meilleurs élèves de Jarnowich. En 1778, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre six années de suite au Concert spirituel. Il ne s'éloigna de cette ville qu'en 1784, pour aller à Londres en qualité de premier violon des concerts de lord Abington. Après avoir occupé cette place pendant neuf années, Pieltain fit un voyage à Pétersbourg, où il donna des concerts avec succès, s'arrêta quelque temps à Varsovie, à Berlin et à Hambourg, où il se trouvait en 1800. De retour à Liége, il y vécut dans une honnête aisance, fruit de ses travaux, aimé et respecté de ses concitoyens. Il est mort dans cette ville, le 12 décembre 1833, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Pieltain a publié à Paris et à Londres treize concertos pour le violon, six sonates pour le même instrument, deux œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse, douze duos pour deux violons; Paris, Pleyel, et douze airs variés en deux livres pour les mêmes instruments; Paris, Sieber.

PIELTAIN (le jeune), frère du précédent, fut élève de Punto pour le cor, et exécuta, en 1781, des concertos sur cet instrument au Concert spirituel. En 1784, il était avec son frère attaché aux concerts de lord Abington, à Londres.

PIERLOT (Denis), violoniste français, qui était attaché au Concert spirituel, en 1786, a publié à Paris, chez Imbault : 1° Trois symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1. 2° Première et deuxième symphonies concertantes pour deux violons et orchestre.

PIERLUIGI (Angelo), fils aîné de l'illustre Pierluigi de Palestrina, naquit à Rome, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il se livra à la composition. Dans le second livre des motets de celui-ci, on trouve deux motets à cinq voix d'Angelo sur les paroles : *Circuire possum, Domine, cœlum,* et *In hac cruce te invenit.* Il mourut jeune, antérieurement à 1594.

PIERLUIGI (Rodolphe), second fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né à Rome, y mourut avant 1574. Un motet à cinq voix de sa composition a été inséré dans le deuxième livre de ceux de Palestrina.

PIERLUIGI (Silla), troisième fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né aussi à Rome, y mourut comme ses frères avant 1594. Deux motets à cinq et à six voix de sa composition (*Domine pater,* etc., et *Nunc dimittis*) ont été insérés dans le second livre de motets de son père.

PIERMARINI (François), ténor, né à Bologne, débuta au théâtre de *la Pergola,* à Florence, en 1822. Dans l'année suivante, il chanta à Turin, puis à Milan, où on le retrouve en 1824, 1826 et 1827. Appelé à Madrid, en 1828, il y obtint du succès, et fut attaché au Conservatoire de cette ville, en qualité de professeur de chant. En 1834, il en fut nommé directeur et censeur. La reine d'Espagne le décora de l'ordre de Charles III. Par des motifs inconnus, Piermarini abandonna cette position, en 1840, et se rendit à Paris, où il publia un *Cours de chant divisé en deux parties.* Une édition française et allemande de cet ouvrage a été publiée, en 1845, à Mayence, chez Schott.

PIERRE, surnommé **DE CORBIE**, du lieu de sa naissance, fut poëte et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris coté 7222 (ancien fonds).

PIERRE (l'abbé), vicaire de la cathédrale de Metz, né dans cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *De l'harmonie dans ses rapports avec le culte religieux. Études abrégées;* Metz, Verounais, 1838, et Paris, Gaume, 1 vol. in-8°, avec trente-six pages de musique.

PIERRET (....), luthier français, vécut sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons sont estimés; il les terminait avec plus de soin que son compatriote Bocquay, et en a fait en moins grand nombre.

PIERSON (Martin), bachelier en musique et directeur du chœur de l'église Saint-Paul, de Londres, mourut en cette ville, vers 1650. On a sous son nom une collection de motets et de chansons à cinq voix avec accompagnement de violes et orgue; cet ouvrage a pour titre : *Mottets, or grave chamber music, containing songs of 5 parts of several sorts for voices and viols, with an organ part,* etc. Londres, 1630.

PIERSON (Henri-Hugh), compositeur, est né le 12 avril 1815, à Oxford. Il descend d'une ancienne famille anglaise, d'origine normande. Son nom véritable est tel qu'il est écrit ici et non *Pearson*, comme on l'écrit généralement et même comme on le trouve aux titres de plusieurs de ses ouvrages. Son père était prédicateur en titre du roi Georges IV, ce qui procura au jeune Pierson l'occasion d'entendre souvent l'excellente musique de la chapelle royale, ainsi que les concerts de la cour, et cette circonstance fit découvrir ses heureuses dispositions pour l'art. Son éducation musicale fut confiée au maître de la chapelle et à l'organiste Thomas Attwood, artiste distingué. Les progrès de son élève furent rapides. A l'âge de treize ans, Henri Pierson fut envoyé au collége de Harrow (près de Londres), pour y faire ses études littéraires. Il y était depuis trois ans et y avait obtenu le prix de poésie latine, lorsque l'altération sensible de sa santé décida son père à le rappeler près de lui, à la campagne, et à lui interdire toute occupation relative à la musique, parce que son tempérament nerveux en éprouvait de trop vives émotions. Cependant son goût passionné pour cet art l'emportant sur toute autre considération, il continua de composer en secret. Lorsque sa santé fut rétablie, Pierson fut envoyé à Londres, pour suivre des cours de médecine, à l'exercice de laquelle il était destiné. Il y passa deux ans, et dans cet intervalle il écrivit de la musiqne sur quelques poésies fugitives de Byron et de Shelley : ces morceaux furent publiés chez l'éditeur Novello. En 1833, Pierson se rendit à Paris avec la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique, vers laquelle il se sentait entraîné. Accueilli par le vieux *maestro* Paer, il en reçut quelques conseils, mais il ne put alors continuer des études régulières, parce que son père le rappela près de lui et le fit entrer à l'université de Cambridge, où il suivit les cours de sciences physiques. Ce fut dans cette institution qu'il apprit le contrepoint sous la direction du professeur Walmisley. Ses études scientifiques étant terminées en 1839, il partit pour l'Allemagne et vécut d'abord quelque temps à Prague, ou Tomaschek lui enseigna l'art de l'instrumentation. A Dresde, il reçut aussi des conseils de Reissiger. Quelques compositions vocales publiées à Leipsick chez Breitkoff et Hærtel et chez Kistner, commencèrent à le faire connaître. En 1844, la chaire de professeur de musique de l'université d'Edimbourg étant devenue vacante par la retraite de Henri Bishop, Pierson fut appelé en Écosse pour la remplir. Cette position parut d'abord lui plaire ; mais après l'avoir occupée pendant dix-huit mois, il donna sa démission et retourna en Allemagne. A Vienne, où il se rendit d'abord, il publia plusieurs ouvrages sous le pseudonyme d'*Edgar Mansfeldt ;* puis il alla à Berlin et y écrivit son opéra romantique intitulé *Leila,* qu'il destinait au théâtre de Hambourg; mais avant de faire connaître cette production au public, il fit jouer, le 7 mai 1845, au théâtre de Brünn, l'opéra féerique *Der Elfensieg* (le Triomphe des Sylphes), dont le livret était de sa femme (*Caroline Leonhard* Lyser), et qui obtint quelque succès. Ce ne fut que deux ans plus tard que *Leila* fut représenté à Hambourg. La musique de cet ouvrage fut l'objet d'éloges exagérés et de critiques acerbes. Après quelques représentations orageuses, Pierson prit le parti de retirer sa partition, se plaignant de la mauvaise volonté du chef d'orchestre, qu'il accusait de nuire à l'exécution de son ouvrage. Pierson écrivit ensuite l'opéra héroïque intitulé *Contarini,* lequel n'a pas été représenté. Après avoir habité Hambourg depuis 1847 jusqu'en 1855, il retourna en Angleterre, où précédemment son oratorio de *Jérusalem* avait été entendu avec intérêt et avait été publié en partition chez Novello. Depuis lors il a écrit *le Paradis*, oratorio qui, je crois, n'a pas encore été exécuté, ainsi que la seconde partie du *Faust* de Gœthe.

Parmi les compositions publiées par cet artiste-amateur, on remarque : 1° Marche funèbre pour *Hamlet,* tragédie de Shakespeare, partition et arrangement pour le piano; Leipsick, Peters. 2° Ouverture romantique, parties d'orchestre et partition pour le piano; Vienne, Müller. 3° Six chants à voix seule avec piano; *ibid.* 4° Huit chants *idem*. Hambourg, Schuberth. 5° Élégie pour ténor ou soprano, avec piano; Hambourg, Bœhme. 6° Romances, *idem ;* Dresde, Arnold. 7° Chant de mai, à quatre voix, poésie de Milton; Londres, Novello. 8° *Salve æternum*, cantate avec orchestre, exécutée aux concerts philharmoniques de Norwich; Londres, Ewer et Cr. 9° *Ave Maria,* idem ; Vienne, Müller. 10° Beaucoup de mélodies et de romances détachées, dont *l'Apparition, un Regard,* etc. Pierson a donné à Hambourg une deuxième édition des Études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven, et en a publié une traduction anglaise, à Londres.

PIETERZ (Adrien), le plus ancien facteur d'orgues connu de la Belgique, naquit à Bruges dans les premières années du quinzième siècle. En 1431, il construisit à Delft un orgue appelé *Heilig Kruis Orgel* (l'Orgue de la sainte Croix), parce qu'il était placé au-dessus de l'autel de Saint-Georges, à la croix de l'église. Il a construit à Delft, en 1455, dans l'église Neuve, un instrument qui s'y trouve encore, mais qui avait été déjà restauré quatre fois en 1548. Il ne reste presque plus rien aujourd'hui de l'ouvrage de Pieterz. Lootens, et d'après lui Hess (*Korte Schets van de allereerste uitvinding der Orgelen*, p. 14), ont donné quelques renseignements sur ces instruments.

PIETKIN (Lambert), chanoine de Saint-Materne et maître de chapelle à Saint-Lambert, de Liége, né dans cette ville, en 1612, y mourut en 1696. La cathédrale de Liége possède de sa composition douze messes à six et à huit voix. Il a publié de sa composition un recueil de motets intitulé : *Sacri concentus* 2, 3, 4 *et* 8 *vocum*; Liége, 1668, in-4°, et quelques autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus. Enfin, il a laissé en manuscrit plusieurs antiennes qui se chantaient encore à Liége, en 1794.

PIÉTON (Loyset ou Louis), musicien français, naquit vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt dans les premières années du seizième, à Bernay, en Normandie, et fut, à cause de cela, surnommé *le Normand*. L'abbé Baini a confondu ce musicien avec Louis Compère (*voyez* ce nom). Le lieu de la naissance de Piéton est indiqué dans la table des auteurs du quatrième livre des motets de la collection publiée par Pierre Attaignant, en 1531, in-4° obl.; on y lit : *Benedicite Deum cœli*... Loyset de Bernais. Forkel s'est trompé lorsqu'il a cru que *Loyset* était le nom de famille du musicien dont il s'agit, et *Piéton* un sobriquet (*Allgem. Geschichte der Musik*, tome II, p. 648) : *Loyset* était, à l'époque où vécut cet artiste, un diminutif de *Louis* assez fréquemment employé; c'est ainsi qu'on appelait aussi Louis Compère, et c'est la conformité de ce prénom qui a causé l'erreur de Baini, copié par Kiesewetter dans son *Mémoire sur les musiciens néerlandais*, dans son *Histoire abrégée de la musique moderne*, et dans le catalogue de la musique de sa bibliothèque. Dans son obstination à me contredire sur la distinction que j'ai faite des deux musiciens *Compère* et *Piéton*, Kiesewetter a fait un long article rempli d'erreurs dans la 39me année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (p. 565-568), sous les initiales D. F., pour démontrer leur identité. La découverte de l'épitaphe de *Compère* (*voyez* ce nom) est venue me donner gain de cause, et démontrer que j'étais dans le vrai, lorsque j'ai dit que *Loyset Piéton* est postérieur d'un demi-siècle à *Loyset Compère*. Tous les raisonnements de Kiesewetter, pour prouver leur identité, sont tombés dans le néant. Outre le morceau cité ci-dessus, on a de Piéton un *Beati omnes* à quatre voix, imprimé dans une collection de psaumes publiée à Nuremberg, en 1542; Forkel en a rapporté un extrait en partition (*loc. cit.*). Les *Concentus* 4-8 *vocum* de Salblinger (Augsbourg, 1545) contiennent aussi quelques morceaux de Piéton. Le troisième livre des *Motets de la Couronne*, publié par Octave Petrucci, renferme un *O bone Jesu illumina* à quatre voix, du même musicien. On trouve deux autres psaumes à quatre voix de Piéton dans le *Tomus tertius Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, etc.; *Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, etc., 1542. Le troisième livre des *Motetti del Fiore*, qui porte le titre latin *Liber tertius cum quatuor vocibus* (Lyon, Jacques Moderne, 1539), contient deux motets du même musicien. On en trouve deux à cinq voix, du même, dans le *Liber tertius viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*, publié à Paris, par Attaignant, en 1534. Enfin trois chansons françaises à quatre voix, de Piéton, sont contenues dans le premier livre de pièces de ce genre, imprimé à Anvers, en 1543, par Tylman Susato.

PIETRAGRUA (Gaspard), prêtre, né à Milan, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de l'église Saint-Jean de Monza, puis de la collégiale de Canobio, où il se trouvait en 1629. Il avait alors le titre de prieur. On connaît sous son nom : 1° *Concerti e canzoni francesi ad* 1, 2, 3, 4, *con Messe, Magnificat, falsi bordoni, Litanie della Madona e degli santi*; Milan, 1629. 2° *Canzonette a tre*; ibid. 3° *Motetti a voce sola*; ibid. 4° *Messa e salmi alla Romana per cantarsi alli vespri di tutto l'anno con due Magnificat, le quattro antifone, ed otto falsi boordoni a 4 voci, lib.* 5; ibid.

PIETRAGRUA (Charles-Louis), compositeur dramatique, naquit à Florence, en 1692. Il a écrit pour le théâtre de Venise : *Il Pastor fido*, en 1721, et *Romolo e Tazio*, en 1722. On ignore quelle fut la suite de la carrière de cet artiste.

Pietro Paolo da Milano = P. J. Borroni(o)

PIFARO (Nicolo). *Voyez* **NICOLAS DE PADOUE.**

PIFFET (Étienne), surnommé *le grand nez*, était violoniste à l'orchestre de l'Opéra, à Paris, vers 1750. Il se fit entendre, à cette époque, avec succès au Concert spirituel. On a gravé de sa composition des sonates à deux violons et basse continue, et des cantates à voix seule.

PIGNATI (l'abbé Pierre-Romulus), ou **PIGNATA**, compositeur dramatique, né à Rome vers 1660, fut considéré comme un artiste distingué vers la fin du dix-septième siècle. On a retenu les titres suivants des opéras qu'il a fait représenter sur les divers théâtres de Venise et dans quelques autres villes d'Italie : 1° *Costanza vince il destino*, au théâtre *San Giovanni et San Paolo* de Venise, 1695. 2° *Almiro, re di Corinto*, au même théâtre. 3° *Sigismondo primo*, 1696. 4° *L'Inganno senza danno*, à Trévise, en 1697. 5° *Paolo Emilio*, à Venise, en 1699. 6° *Il Vanto d'Amore*, au théâtre San-Mosé, à Venise, 1700. 7° *Oronte in Egitto*, au théâtre d'Udine, en 1705. L'abbé Pignata fut aussi le poëte de la plupart de ses opéras.

PIGNORIA (Laurent), en latin **PIGNORIUS**, antiquaire, né à Padoue, en 1571, fit ses études chez les jésuites de cette ville, entra alors dans l'état ecclésiastique et obtint un canonicat dans la cathédrale de Trévise. Il mourut à Padoue, d'une maladie épidémique, le 13 juin 1631. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *De Servis et eorum apud veteres ministeriis commentarius*; Augsbourg, 1613, in 4°. L'édition la plus estimée est celle qui a été publiée à Amsterdam, en 1674, un vol. in-12. Pignoria y traite de la musique des anciens, particulièrement de leurs instruments, depuis la page 145 jusqu'à 180. On y trouve quelques renseignements utiles sur cette matière.

PIGONATI (André), médecin napolitain, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'une *Lettera sopra il Tarantismo, ossia morso della Tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica*, etc. Ce petit écrit, accompagné de notes et de planches, est imprimé à la fin d'un livre qui a pour titre : *Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando*; Naples, Morelli, 1781, in-4°.

PILATE (Auguste), dit **PILATI**, compositeur, né le 29 septembre 1810, à Bouchain, ville forte du département du Nord. Il commença l'étude de la musique à l'école communale de Douai; puis il fut conduit à Paris et admis au Conservatoire, le 18 novembre 1822, comme élève de solfége. Le premier prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné au concours de l'année suivante, et au mois de juin 1824, il fut rayé de la liste des élèves de cette institution. Après cette époque, on manque de renseignements sur la suite des études musicales de cet artiste, et l'on ignore le nom de son maître d'harmonie et de composition. Ses premières productions furent des romances, dont quelques-unes ont eu de la vogue. En 1836, il fit représenter, sur le théâtre du Palais-Royal de Paris, plusieurs petits opéras dont les titres n'ont pas été conservés. En 1837, M. Pilati fit jouer au théâtre d'Adelphi, à Londres, un ouvrage dans le goût romantique de cette époque, et qui était intitulé *le Roi du Danube*. De retour à Paris, il donna au théâtre de la Renaissance, en collaboration avec M. de Flottow, *le Naufrage de la Méduse*, opéra en quatre tableaux. Nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte Saint-Martin, en 1840, il a écrit, pour cette scène, la musique de beaucoup de drames, mélodrames, pantomimes et ballets. En 1848, il donna, avec M. Gauthier, l'opéra de circonstance intitulé *les Barricades*, au théâtre National. *Les trois Dragons*, opérette de M. Pilati, jouée au théâtre des *Folies*, en 1854, fut reprise au théâtre des Variétés, en 1859. La cantate du même compositeur, intitulée *le Nid d'aigle*, fut chantée au même théâtre, le 16 août 1858, à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon III.

PILEUR D'APLIGNY (LE), chimiste et littérateur français, n'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque un bon traité de l'art de la teinture. Il est aussi auteur d'un livre intitulé : *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*; Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage ne renferme que des vues superficielles.

PILKINGTON (François), musicien anglais du seizième siècle, était luthiste distingué, attaché à la cathédrale de Chester. Après avoir fait ses études à l'université d'Oxford, il y fut élevé au grade de bachelier en musique, dans l'année 1595. Cet artiste est un des compositeurs d'un recueil d'airs pour le luth et la basse de viole publié à Londres, en 1605, in-fol.

PILLAGO (Charles), ou peut-être mieux **FILLAGO**, né à Rovigo, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé organiste de Saint-Marc, à Venise, le 1er mai 1623,

et mourut en 1644. Il fut considéré comme un des meilleurs organistes de l'Italie. On a de sa composition : *Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo;* Venise, 1642, in-4°.

PILLET-WILL (le comte Michel-Frédéric), banquier et économiste, amateur de musique, né le 26 août 1781, à Montmeillan (Savoie), tenait par sa mère à la famille du chancelier d'Aguesseau. Établi à Paris sous l'empire de Napoléon Ier, il y fonda une maison de banque importante, fut un des créateurs de la caisse d'épargne, en 1818, et fut appelé, en 1828, à siéger parmi les régents de la Banque de France. Membre de l'Académie royale de Turin, il y fonda quatre grands prix de chimie, de physique, de mathématique et d'astronomie. Grand amateur de musique, il était lié d'amitié avec les artistes les plus célèbres, particulièrement avec Rossini. Baillot lui avait donné des leçons de violon : il joua de cet instrument avec délices jusque dans ses dernières années, et composa environ *cent solos* de violon avec accompagnement de piano, écrit par d'habiles artistes, particulièrement par Henri Herz. M. Pillet-Will a fait graver toute cette musique, qui n'a pas été mise dans le commerce, mais qu'il donnait à ses amis. Il a publié plusieurs écrits sur des sujets d'économie politique et de finances, dont on trouve la liste dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 173), et dans la *Littérature française contemporaine* de M. Bourquelot (t. VI, p. 21). Le comte Pillet-Will est mort à Paris, le 11 février 1860.

PILLWITZ (Ferdinand), chanteur et directeur de musique à Brême, est né dans les premières années du dix-neuvième siècle. En 1829, il fit représenter au théâtre de cette ville un opéra intitulé *Lehmann,* et deux ans après il y donna celui qui a pour titre : *Die Hochzeit im Gasthofe* (la Noce dans l'auberge). Son opérette *Rataplan, ou le petit tambour,* obtint du succès, en 1851, non-seulement à Brême, où elle fut reprise plusieurs fois, mais dans toute l'Allemagne et fut jouée à plusieurs reprises à Dessau, Munich, Stuttgard, Weimar et Vienne.

PILOTTI (Joseph), compositeur et professeur de contrepoint, naquit à Bologne, dans les premiers mois de 1784. Son père, *Gioacchino Pilotti,* était organiste et facteur d'orgues. Dès son enfance, il se livra à l'étude des éléments de la musique et montra du penchant pour la profession de son père. Il était parvenu à l'âge de seize ans et déjà il avait acquis des connaissances dans la fabrication des orgues, lorsque Gioacchino Pilotti mourut, laissant sa femme et plusieurs enfants dans une situation peu fortunée. Joseph prit alors la résolution de venir en aide à sa famille par son travail, et d'en devenir le chef. Partageant le temps entre l'étude et les travaux manuels de l'atelier, sans égard pour sa faible complexion, il ne prenait presque jamais de repos. Devenu bon organiste, il était appelé souvent dans les maisons religieuses des environs de Bologne pour des fêtes ou des cérémonies, et toujours il faisait à pied le trajet pour ne pas diminuer le salaire qu'il recevait et qu'il rapportait intact à sa mère. Quelques amis, ayant remarqué sa belle organisation pour la musique, lui donnèrent le conseil de se livrer à l'étude du contrepoint sous la direction du P. Stanislas Mattei. Ce maître l'accueillit parmi ses disciples, au nombre desquels était alors Rossini. Bientôt Mattei eut distingué les rares dispositions de Pilotti pour la science de l'harmonie; il en fit son élève de prédilection. Ses progrès furent, en effet, si rapides, qu'avant d'avoir accompli sa vingt et unième année, il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, et fut compté parmi les maîtres les plus habiles de Bologne. Dès ce moment, il écrivit une grande quantité de musique d'église dont le mérite lui fit obtenir la place de maître de chapelle de la cathédrale de Pistoie. Vers le même temps, il composa l'opéra bouffe l'*Ajo nell' imbarazzo,* qui fut joué avec quelque succès sur le théâtre du *Corso,* à Bologne; toutefois, Pilotti reconnut dans cet essai qu'il n'avait pas reçu de la nature le génie dramatique, et ce fut le seul ouvrage qu'il écrivit pour la scène. En 1826, il succéda à son professeur Mattei dans la place de maître de chapelle de la basilique de *San-Petronio,* et trois ans après il reçut sa nomination de professeur d'harmonie et de contrepoint au Lycée communal de musique de Bologne. Là était sa véritable destination, car il se fit remarquer dans son enseignement par la méthode pratique qui avait fait la grande réputation de Mattei. Pilotti, que de fortes maladies avaient mis plusieurs fois aux portes du tombeau, mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 12 juin 1838. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont toutes restées en manuscrit, on cite comme des œuvres distinguées ses psaumes à huit voix, et son *Dies iræ,* avec orchestre. On a aussi de lui un traité d'instrumentation qui a été publié sous ce titre : *Breve*

insegnamento teorico sulla natura, estensione, proporzione armonica, etc., per tutti gli stromenti; Milan, Ricordi.

PIMENTEL (Pierre), célèbre organiste portugais, mourut à Lisbonne, en 1599. Il a laissé un recueil de compositions pour l'orgue, intitulé : *Livro de cifra de varias obras para se tangerem na orgaõ.* Machado (*Bibl. Lusit.*, t. III, p. 610) croit que ce livre a été imprimé.

PINA E MENDOÇA (Léon DE), chevalier de l'ordre du Christ, né en Portugal, vécut vers 1650. Machado lui attribue plusieurs opuscules concernant la théorie de la musique, restés en manuscrit (*Bibl. Lusit.*, t. III. p. 11).

PINAROL (Jean), musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, n'est connu que par six motets à quatre voix, imprimés dans les *Motetti XXXIII,* sortis des presses d'Ottaviano Petrucci de Fossombrone, en 1502, petit in-4° oblong, et par la chanson italienne, à quatre voix, *Fortuna desperata,* qui se trouve dans les *Canti C cento cinquanta,* publiés par ce célèbre imprimeur, en 1503.

PINELLI DE GERARDIS (Jean-Baptiste), né à Gênes, en 1543, d'une famille noble, voyagea en Allemagne, et s'établit à Prague, antérieurement à l'année 1580. Environ neuf mois après la mort du maître de chapelle Scandelli, il fut appelé à Dresde, en 1581, pour lui succéder; mais sa mauvaise conduite l'obligea à retourner à Prague bientôt après. Il mourut en cette ville; l'époque de son décès est ignorée. Walther cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° *VI Misse a 4 voci;* Dresde, 1582, in-fol. 2° *Magnificat* allemands dans les huit tons de l'église; *ibid.*, 1583, in-fol. 3° *Madrigali;* ibid., 1584, in-fol. 4° *Cantiones sacræ* 8, 10 e 15 *voc.;* ibid., 1584, in-fol. On a aussi de Pinelli : 5° *Mutetii quinque vocum a Joanne Baptista Pinello italo nobilique Genuensi, S. C. M. musico composita; impressa Pragæ per Georgium Negrinum*, 1588, in-4°. 6° Nouvelles chansons allemandes à cinq voix, traduites de l'italien pour être chantées et accompagnées dans la manière italienne; Dresde, 1584, in-4°. 7° *Napoletane a 5 voci;* ibid., 1585, in-4°. 8° Dix-huit musettes à cinq voix; Prague, 1588, in-4°.

PINHEIRO (le P. Jean), religieux portugais, né à Thomar, dans l'Estramadure, fut un des meilleurs musiciens de sa nation, et forma plusieurs bons élèves. Il mourut dans la première moitié du dix-septième siècle. On trouvait encore de lui vers 1720, dans la Bibliothèque royale de Lisbonne, les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° *Ave Regina cœlorum* à douze voix (n° 809). 2° *Afflictio mea* à six voix (n° 810).

PINNA (Emmanuel DE), musicien de la chapelle du roi de Portugal, né en Espagne, vivait à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des cantiques pour le jour de Noël et les principales fêtes de saints, sous ce titre : *Villancicos y romances de la Natividad de Jesu-Christo y otros santos.*

PINTADO (Joseph), violoniste romain sur qui l'on n'a point de renseignements, a publié un livre qui a pour titre : *Vera idea della musica e del contrappunto;* Rome, de l'imprimerie de Gioacchino Puccinelli, 1794, in-8° de cent cinquante-six pages. Cet ouvrage est de très-peu de valeur.

PINTI (Salvator-Ignace), moine italien, vécut dans un couvent de la Bohême vers la dernière partie du dix-huitième siècle. Il composa la musique d'un oratorio, intitulé : *Il Santo Abele di Boemia, ossia il glorioso martirio di S. Wenceslao, signor di detto regno,* qui fut exécuté, en 1781, dans l'église Saint-Pierre de Prague.

PIO (Antoine), compositeur, né à Ravenne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle dans cette ville. En 1783, il écrivit, à Vienne, *Nettuno ed Egle,* opéra sérieux, et, en 1790, il donna, au théâtre de la Scala, à Milan, *Il Medonte,* opéra sérieux.

PIOCCHI (Christophe), né à Foligno (États Romains), dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Orvieto, puis fut appelé à Sienne, pour remplir les mêmes fonctions à la cathédrale. Il occupait encore cette position en 1669, dans un âge avancé. On connaît de lui : 1° *Cantiones sacræ seu Motetti* 2, 3 *et* 4 *vocum, liber primus;* Orvieto, 1623. J'ignore les dates et le lieu de l'impression du deuxième et du troisième livres de ces motets. 2° *Motetti a due, tre et quattro voci. Lib. IV;* Bologne, Jacques Monti, 1668, in-4°. 3° *Responsoria hebdomadæ sanctæ quatuor vocibus;* ibid., 1669, in-4°.

PIONNIER (Jean), musicien français du seizième siècle, fut maître de chapelle à Lorette. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci,* lib. I; Venise, 1561, in-4°. 2° *Idem,* lib. II; *ibid.*, 1564.

in-4°. On trouve trois motets à six voix de ce maître dans le premier livre des *Motetti del frutto a sei voci; Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539.

PIOVESANA (François), né à Salice (royaume de Naples), est auteur d'un opuscule, intitulé : *Misure harmoniche; Venetia, app. Gardano*, 1627, in-4° de soixante-six pages. Ce savant et son ouvrage sont cités par Tevo (*voyez* ce nom), dans son *Musico Testore*.

PIOZZI (...), compositeur italien, attaché au service du prince Palatin, a fait graver, à Manheim, en 1780, deux œuvres, chacun de trois quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

PIPELARE (Mathieu), musicien belge, né à Louvain, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On ne sait rien de ses études, ni des places qu'il a occupées. Ornithoparcus, qui le cite comme une autorité en ce qui touchait les proportions de l'ancienne notation (*Microl. Musicæ activæ*, lib. II, cap. 8), nous a appris son prénom, qu'on ne trouve point ailleurs. Pipelare signait ordinairement son nom par un rébus composé du mot *Pipe* et des notes de musique *la, ré*. C'est ainsi qu'on le trouve dans des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Une messe à quatre voix de Pipelare est imprimée dans la collection publiée par André Antiquo de Montona (*voyez* Montona). Octave Petrucci a aussi inséré un *Ave Maria* de ce maître, dans son premier livre de motets à cinq voix : Venise, 1505. Georges Rhau a inséré quelques compositions de ce maître dans sa *Bicinia gallica, latina et germanica* (Vitebergæ, 1545). Le manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, n° 34, provenant de la chapelle des ducs de Bavière, contient de Pipelare l'antienne à quatre voix *Vita dulcedo*. Des compositions de Pipelare se trouvent, avec des messes et autres morceaux de Pierre de Larue, dans deux beaux manuscrits, in-folio atlantique, qui appartiennent à la Bibliothèque royale de Bruxelles; enfin, les manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, renferment des messes du même musicien, entre autres une messe de l'*Homme armé*, à quatre voix.

PIPELET (madame Constance). *Voyez* **SALM** (madame **DE**).

PIPERNI (Alphonse), professeur de musique napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de la transposition intitulé : *Regole per ben trasportare ogni composizione per tutti i tuoni e mezzi tuoni;* Naples, 1759, in-8°.

PIPPING (Henri), né à Leipsick, le 2 janvier 1670, y fit ses études et y obtint le titre de prédicateur à l'église Saint-Nicolas, en 1693. Quatre ans après, il passa en la même qualité à celle de Saint-Thomas. En 1709, il fut promu au grade de docteur en théologie à l'université de Wittenberg, puis fut appelé à Dresde en qualité de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire. Il mourut dans cette ville, le 22 avril 1722. Pipping n'était âgé que de seize ans lorsqu'il soutint, pour le grade de bachelier, une thèse : *De Saule per musicam curato,* sous la présidence du professeur Lœscher (*voyez* ce nom). Cette dissertation a été imprimée à Leipsick, en 1686, in-4°. Il en fut fait une seconde édition dans la même ville, en 1699, et il en parut une troisième à Wittenberg, en 1705, in-4° de soixante-quatre pages. Enfin ce morceau fut reproduit une quatrième fois dans les *Exercitationes academicæ Juveniles*, de Pipping; Leipsick, 1723, in-4°.

PIRKER (Marianne), femme d'un violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg, fut une des meilleures cantatrices allemandes de son temps, et brilla à Londres, à Vienne et à Stuttgard. Admise, à cause des qualités de son esprit, dans l'intimité de la duchesse de Wurtemberg, elle se trouva compromise quand cette princesse se sépara de son époux (en 1755), fut arrêtée et enfermée dans la forteresse de Stohen-Asperg, où elle resta jusqu'en 1765. Ce changement subit de sa fortune la priva de l'usage de sa raison pendant plusieurs années, sans porter cependant atteinte à son talent. De la paille de seigle qui composait sa couche, elle fabriquait des fleurs d'une merveilleuse délicatesse : elle parvint bientôt à tant d'habileté dans cet exercice, que l'impératrice Marie-Thérèse ne dédaigna pas d'accepter un bouquet de ces fleurs artificielles que madame Pirker lui avait envoyé, et qu'elle la récompensa par le don d'une médaille d'or. Un autre bouquet, offert à l'impératrice (Catherine) de Russie, lui valut une récompense magnifique. Lorsque madame Pirker eut recouvré sa liberté, elle se retira à Heilbronn, et y vécut en donnant des leçons de chant. A l'âge de soixante ans, elle chantait encore avec une rare expression. Elle mourut le 10 novembre 1785, à l'âge de soixante-dix ans.

PIRKHERT (Édouard), pianiste et compositeur, né le 24 octobre 1817, à Auffic, vil-

x Pippo v. Filippo Mattei.

lage de la Styrie, fit ses études littéraires au gymnase et à l'université de Grætz, où il reçut les premières leçons de musique; puis il se rendit à Vienne, où Antoine Halm fut son maître de piano; plus tard il devint élève de Charles Czerny. M. Pirkhert s'est fixé dans cette ville et a commencé à s'y faire connaître en jouant dans les concerts, en 1837. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : Étude héroïque pour le piano, œuvre 4; Vienne, Mechetti; six mélodies *idem*, op. 9; *ibid.*; douze études de salon *idem*, op. 10; *ibid.*; études en octaves *idem*, op. 11; *ibid.*; Fantaisie de concert sur *les Noces de Figaro*, op. 12; Leipsick, Hofmeister. En 1855, M. Pirkhert a été nommé professeur de piano au Conservatoire de Vienne.

PIRLINGER (Joseph), violoniste de la musique de la cour impériale, à Vienne, fit, vers 1786, un voyage à Paris, et y publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 2° Six symphonies à huit parties. De retour à Vienne, où il vivait encore en 1802, il a fait paraître : 3° Trois trios faciles pour deux violons et basse; Vienne, Steiner. 4° Plusieurs œuvres de duos et de divertissements pour deux violons. Pirlinger a été l'éditeur d'une nouvelle publication de la méthode de violon de Léopold Mozart; Vienne, Wallishauser. Il a laissé en manuscrit dix-huit trios pour deux violons et basse.

PISA (Don Augustin), docteur en droit canon et civil, vivait au commencement du dix-septième siècle, et a publié un livre qui a pour titre : *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica e civile, e musico speculativo e prattico. Opera nova, utile e necessaria alli professori della musica. Ristampata di novo, ed ampliata; in Roma*, 1611, in-4°. Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, p. 275) dit que l'auteur de ce livre est cité quelquefois sous le nom d'*Agostino di Pisa*, comme si ce nom d'*Agostino* était celui de sa famille, et *Pise* le lieu de sa naissance. D'après ce renseignement inexact, M. Ferdinand Becker n'a pas hésité à placer Pisa sous le nom d'*Agostino*, et à le faire naître à Pise, dans son *Tableau systématique et chronologique de la littérature musicale* (1). Ainsi qu'on le voit par le titre, l'édition de 1611 est la deuxième du livre de Pisa; mais j'ignore où la première a été publiée. Le seul renseignement que l'on trouve dans la deuxième, concernant la première, est que Pisa avait dédié celle-ci à Boniface Cannobio, noble bolonais, au lieu que l'autre est dédiée au P. Thomas Pallavicino. La seconde édition du livre de Pisa n'est pas commune, mais la première est beaucoup plus rare. Il est le premier où ce qui concerne la mesure en musique a été traité avec développement. Après les madrigaux et les sonnets adressés à l'auteur, suivant l'usage du temps où il écrivait, et l'épître dédicatoire, on trouve un avertissement au lecteur p. 13; l'éloge de la musique, p. 15; un aperçu des inventeurs de la musique, p. 17, et un raisonnement intitulé : *Del musico e cantore*. Vient ensuite la préface de l'ouvrage, p. 23-44, où l'auteur examine ce qu'on a dit jusqu'à lui, dans les divers traités de musique, concernant la mesure. Les chapitres qui composent le corps du livre sont les suivants : 1° *Che cosa sia battuta*, p. 44-50. 2° *Che cosa significhi questa parola, positione nella battuta*, p. 50-63. 3° *Per che causa sia stata ritrovata la battuta*, p. 63-67. 4° *Di quante parti sia composta la battuta*, p. 67-71. 5° *Dove cominci e termini questa battuta*, p. 71-88. 6° *Del primo moto, o primo spatio che fà la mano per andare a ponersi in alto per battere*, p. 88-96. 7° *Di alcuni disordini che occorono per non dare il suo vero principio alla battuta*, p. 97-102. 8° *Come ci doviamo servire di questa misura, per dare principio, e seguitare il canto*, p. 103-119. 9° *Che tutte le cantilene devono finire all' insù, cioè in aria*, p. 119-127. 10° *Delle proportioni*, p. 127-131. 11° *Catalogo degli errori reprobati in questa dichiaratione*, p. 132-136. Le livre est terminé par la table des matières. J'ai cru devoir donner ici l'indication du contenu de cet ouvrage, à cause de sa rareté. Le style de Pisa est diffus, mais son livre renferme de fort bonnes choses sur une matière, négligée à l'époque où il fut écrit, et qui a de l'intérêt. Les recherches historiques qu'on y trouve sont curieuses. Pisa est, je crois, le premier qui contesta à *Guido d'Arezzo* les inventions qu'on lui attribue à tort. Georges Schielen cite de cet auteur (*Biblioth. Enucleata*, p. 328) un traité *De Percussione musica*; mais ce titre n'est qu'une mauvaise traduction latine du titre italien de l'ouvrage précédent. Mattheson en parle aussi dans son *Orchestre scrutateur* (*das forschende Orchester*, page 408), sous le titre de *Tractatus de tactu*.

(1) *System. Chronol. Darstellung der musical Litteratur*, col. 274.

PISADOR (Didier), musicien espagnol du seizième siècle, naquit à Salamanque. Il a publié un traité sur l'art de jouer de la viole, sous le titre de *Musica de viguela, citharisticæ artis documenta;* Salamanque, 1552, in-fol.

PISANELLI (Pampilio), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, naquit à Bologne vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de seize madrigaux à cinq voix, intitulé : *Madrigali a cinque voci. Libro primo. In Ferrara, per Vittorio Baldini*, 1586, in-4°.

PISANI (Antoine), membre de la Société philharmonique de Palerme, naquit en 1793, et mourut en 1827. Il a fait imprimer un opuscule intitulé : *Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale*; Naples, 1817. Dans la même année, il en a paru une autre édition à Palerme, in-4°.

PISARI (Pascal), né à Rome vers 1725, était fils d'un pauvre maçon. Dans sa jeunesse, il possédait une très-belle voix qui, ayant été remarquée par un musicien nommé Gasparino, détermina celui-ci à lui enseigner la musique. Après la mue, il acquit une bonne voix de basse; mais sa timidité était si grande que, ne trouvant point de ressource dans son talent comme chanteur, il résolut de se livrer à l'étude de la composition. Il y fit de rapides progrès sous la direction de Jean Biordi, chapelain-chantre de la chapelle pontificale, et maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. La lecture des ouvrages de Palestrina fut surtout profitable à Pisari : il saisit si bien l'esprit du style de ce grand homme, que, de tous ceux qui tentèrent de l'imiter, il est peut-être le musicien qui en approche le plus : sa supériorité en ce genre l'a fait appeler par le P. Martini *le Palestrina du dix-huitième siècle*. En 1752, il fut agrégé à la chapelle pontificale; mais bien qu'il y ait fait un long service, il n'y eut, pendant la plus grande partie du temps, que la position de surnuméraire. Sa misère était extrême : à peine couvert de vieux habits que lui donnaient ses amis, il n'avait d'habitation qu'une mansarde qu'on lui cédait par charité. Son mobilier se composait d'une couverture placée sur deux tables pour son coucher, d'un clou où il attachait une chandelle, et d'un morceau d'argile qu'il avait façonné en écritoire. L'encre dont il se servait n'était composée que d'eau et de charbon; sa plume était un bâton fendu. Il n'avait d'autre papier que celui qu'il ramassait dans les rues de Rome; lui-même le lignait pour écrire sa musique, et il l'appuyait contre la fenêtre pour y tracer ses belles compositions, dignes de procurer à leur auteur un sort moins pénible. Enfin, l'occasion favorable pour tirer Pisari de cette horrible situation parut se présenter. Le bruit de son mérite étant parvenu à la cour de Portugal, l'ambassadeur de cette puissance à Rome fut chargé de lui demander un *Dixit* à seize voix réelles en quatre chœurs, et un service complet pour les dimanches et fêtes de toute l'année, à quatre voix avec orgue. Cet immense travail terminé, le *Dixit* fut exécuté, en 1770, d'après l'ordre de l'ambassadeur, dans l'église des XII Apôtres, par cent cinquante des meilleurs chanteurs de Rome. Burney, qui entendit cette exécution solennelle, parle avec admiration du mérite de la facture de ce morceau. Toute la musique fut expédiée à la cour de Lisbonne; elle remplissait deux caisses. Malheureusement la récompense due à de si beaux et si considérables travaux mit tant de temps à parvenir à Rome, que lorsqu'elle y arriva, Pisari n'était plus. Il avait cessé de souffrir, en 1778. Ce fut son neveu, simple ouvrier maçon, qui recueillit le prix de son travail. Les compositions écrites par Pisari pour la chapelle pontificale sont en grand nombre et d'un travail parfait; elles consistent en *messes*, *psaumes* et *motets* à huit voix, deux *Te Deum*, dont un à huit voix et un à quatre. L'abbé Baini accorde beaucoup d'éloges à ces productions. Pisari fut moins heureux dans le *Miserere* à neuf voix qu'il écrivit, en 1777, à la la demande de ses collègues, pour le service de la même chapelle : la misère et l'immense travail qu'il avait fait pour la cour de Portugal avaient épuisé ses forces : l'effet du morceau ne répondit pas à ce qu'on attendait du talent de l'auteur. L'abbé Santini possède en manuscrit de cet excellent artiste : 1° *Dixit* à quatre voix. 2° *Miserere* à *A*. 3° *Laudate Dominum* à 4, en canon. 4° Une messe à 8. 5° Les psaumes *Dixit, Laudate, Lætatus sum* et *Beatus vir* à huit voix. 6° Les motets *Virtute magna, Coronas aureas, Si consurrexistis* et *Tu es pastor ovium* à 8. 7° Le fameux *Dixit* à 16, composé pour le roi de Portugal.

PISARONI (Benedetta-Rosamunda), excellente cantatrice, n'est pas née à Palerme, en 1806, comme le dit l'auteur de la notice insérée dans le *Lexique universel de musique* publié par le docteur Schilling, mais à Plaisance, le 6 février 1793. Un maître obscur, nommé Pino, lui donna les premières leçons

de musique. A l'âge de douze ans, elle passa sous la direction du sopraniste Moschini, alors au service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant, suivant les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea du soin de perfectionner son goût. Tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ces deux maîtres que, malgré l'extérieur le plus repoussant, malgré les défauts d'une partie de son organe vocal, elle excita partout l'admiration. La plupart des biographes qui ont écrit sur cette cantatrice ont dit que sa voix était originairement un contralto qui s'était élevé progressivement; c'est le contraire qui est exact. Lorsque madame Pisaroni débuta à Bergame, dans l'été de 1811, à l'âge de dix-huit ans, elle chantait en soprano aigu les rôles de *Griselda, Camilla,* et autres du répertoire de cette époque. Applaudie à Bergame, elle fut appelée à Vérone dans la saison suivante, et le succès qu'elle y obtint la fit connaître de toute l'Italie. De retour à Plaisance vers la fin de 1812, elle y chanta avec succès. Appelée à Parme au commencement de 1813, elle y eut une maladie longue et sérieuse après laquelle elle perdit quelques notes aiguës de sa voix, tandis que la partie grave de l'organe acquit de l'étendue et de la force. Obligée de renoncer à son premier emploi, elle prit celui de *contralto,* et l'exercice développa si bien en elle les avantages de ce genre de voix, qu'en peu de temps elle fut considérée à juste titre comme le premier contralto de l'Italie, quoiqu'elle ne pût donner quelques notes qu'avec un accent guttural de l'effet le plus désagréable. Applaudie sur les théâtres de Venise, de Florence, de Padoue, de Palerme, de Naples, de Milan et de Turin, elle fut appelée, sur sa réputation, à Paris, en 1827, et y débuta au mois de mai, par le rôle d'*Arsace* de *Semiramide.* Je n'oublierai jamais l'effet qu'elle produisit sur l'auditoire lorsque arrivant sur la scène en tournant le dos au public, et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Eccomi alfin in Babilonia!* Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents et cette large manière, si rare de nos jours; mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux pour jouir du talent sans être obligés de regarder la personne. Avant la fin de la représentation, le talent avait remporté une victoire complète dans la cavatine, dans le duo avec Assur, dans le finale du premier acte, dans le grand duo du second, et dans le rondo *In si barbara sciagura.* Après quelques mois, le public ne songea plus à la figure de madame Pisaroni, dominé qu'il était par la puissance de son talent. *La Donna del lago* lui fournit une autre occasion de montrer sa supériorité dans le rôle de *Malcolm,* et *l'Italiana in Algeri* prouva qu'elle n'avait pas moins d'habileté dans le genre bouffe.

Moins heureuse à Londres qu'à Paris, elle y chanta sans succès, en 1829, et n'y trouva personne qui sût apprécier l'élévation de son style. En 1830, madame Pisaroni se rendit à Cadix, où elle chanta pendant deux ans. De retour en Italie, elle n'y a pas retrouvé la faveur qui l'accueillait autrefois. D'ailleurs, le répertoire de Rossini était usé, et l'on n'écrivait plus pour la voix de contralto : ces circonstances la déterminèrent à se retirer dans sa ville natale, où elle vit encore, je crois (1863), dans une honnête aisance.

PISCHEK (Jean-Baptiste), baryton distingué du théâtre allemand, est né à Melnik (Bohême), le 14 octobre 1814. Destiné à la profession d'avocat, il fit ses études à Prague et y suivit les cours de droit; mais son amour pour la musique, son goût pour le théâtre et la beauté de sa voix, lui firent prendre la résolution de se vouer à la scène. Après avoir fait pendant deux ans des études de chant, il débuta au théâtre de Prague, en 1835, dans la *Norma* de Bellini. Appelé ensuite à Brunn et à Presbourg, il y obtint des succès qui le firent engager pour le théâtre de Vienne, en 1837. Ce fut dans cette ville que son talent prit tout son développement. Guhr (*voyez* ce nom), qui l'entendit dans quelques-uns de ses bons rôles, en 1840, l'engagea immédiatement pour le théâtre de Francfort-sur-le-Mein, et lui accorda des appointements considérables. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et ses succès à Berlin, en 1843, à Prague, dans l'année suivante, et à Stuttgard, eurent beaucoup d'éclat et le firent appeler à Londres, en 1845. De retour en Allemagne, il rentra au théâtre royal de Stuttgard. En 1848, il chantait à Hambourg. Quatre fois, il fut rappelé à Londres et toujours y fut considéré comme un chanteur d'élite. Je l'entendis dans cette ville, en 1851 : il n'avait rien perdu de la beauté de sa voix et chantait avec un très-bon sentiment. Depuis cette époque, je n'ai plus eu de renseignements sur la suite de sa

carrière. Bon musicien et pianiste habile, Pischek a composé des *Lieder* qui ont été recherchés en Allemagne.

PISENDEL (Jean-Georges), maître de concerts de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, naquit à Carlsbourg, petite ville de la Franconie, le 26 décembre 1687. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave d'Anspach, placée alors sous la direction de Pistocchi, et dont Corelli était premier violon. Devenu élève de ce dernier, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'il put être nommé violoniste de la chapelle à l'âge de quinze ans. En 1709, il se rendit à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université; trois ans après, il entra dans la chapelle du roi de Pologne, puis fut attaché à la personne du prince héréditaire de Saxe, qu'il accompagna à Paris, en 1714, à Berlin, l'année suivante, en Italie pendant les années 1716 et 1717, et enfin à Vienne, en 1718. De retour à Dresde, il y reprit son service à la cour, et succéda, en 1728, à Volumier, en qualité de maître de concerts. Il se distingua dans cette place par les qualités d'un excellent chef d'orchestre. En 1734, il suivit le roi de Pologne à Varsovie, avec quelques artistes de la chapelle de Dresde. Il mourut le 25 novembre 1755, à l'âge de soixante-huit ans. Pisendel avait étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Heinichen : il laissa en manuscrit quelques concertos de violon, dont un avait été composé pour la dédicace de la nouvelle église catholique de la cour de Dresde, des solos pour le même instrument, et des fugues à quatre parties instrumentales.

PISTICCI (Athanase), grand cordelier, maître de chapelle de son ordre au couvent de Pise, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a tre voci con il basso per l'organo;* Venise, 1629, in-4°. 2° *Motetti a 2 e 3 voci,* lib. 2; *ibid.*, 1633. 3° *Idem,* lib. 3; *ibid.* 4° *Salmi a quattro voci.*

PISTILLI (Achille), compositeur napolitain, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella.* Sorti de cette institution, il fit représenter, en 1840, au théâtre *Nuovo* de Naples, *Il finto Feudatario*, qui ne réussit pas. En 1846, il a donné dans la même ville *Rodolfo di Brienza*, opéra romantique, qui fut plus heureux. Quelques morceaux de cet opéra ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Depuis ce second essai, le nom de cet artiste a disparu du monde musical.

PISTOCCHI (François-Antoine), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit en 1659, à Palerme, suivant le témoignage de Fantuzzi (*Notizie degli Scritt. Bolog.*, t. 6), et non à Bologne, comme l'ont affirmé tous les biographes. Ce qui a causé leur erreur, c'est qu'il fut transporté dans sa première enfance, avec toute sa famille, dans cette dernière ville. Il y fut dirigé par son père dans l'étude de la musique et de la composition, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de publier son premier ouvrage sous ce titre : *Caprici puerili variamente composti in* 40 *modi, sopra un basso, da un balbetto in età d'anni* 8, op. 1, Bologne, 1667, in-folio. Pistocchi reçut ensuite des leçons de chant du P. Vastamigli, carme de *San-Martino-Maggiore,* puis il devint élève de Bartolomeo Monari. Ses études terminées, il fut élu maître de chapelle de *San-Giovanni-in-Monte.* En 1692, il fut admis membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, dans l'ordre des compositeurs; il en fut prince en 1708, et, pour la seconde fois, en 1710. Vers l'âge de vingt ans, il se consacra au théâtre; mais quel que fût son talent, les défauts de son extérieur et la faiblesse de son organe l'empêchèrent d'obtenir les succès qu'il espérait. Bientôt il quitta cette carrière, embrassa l'état ecclésiastique et entra dans la congrégation de l'Oratoire. Son mérite comme compositeur le fit appeler à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach, Frédéric III, en qualité de maître de chapelle. Il y composa plusieurs opéras, entre autres celui de *Narciso*, sur le poëme d'Apostolo Zeno, représenté en 1697. Deux ans après, il se rendit à Venise, où il écrivit *Il Martirio di S. Adriano*, oratorio, et l'année suivante, il alla à Vienne pour y composer *le Rise di Democrite,* 1700. On connaît aussi de lui *Leandro*, 1679, *Il Girello*, 1681, et l'oratorio intitulé *Maria Virgine addolorata*, 1698. Ses autres œuvres pratiques sont : 1° *Scherzi musicali*, collection d'airs italiens, français et allemands, publiée à Amsterdam, chez Roger (sans date). 2° *Duetti e Terzetti,* Bologne, 1707, op. 3. Enfin on trouvait, il y a quelques années, chez Breitkopf, à Leipsick, le psaume 147, *Lauda Jerusalem,* à cinq voix et basse continue, en manuscrit, sous le nom de Pistocchi.

Mais ce qui assure surtout à Pistocchi une gloire impérissable, c'est d'avoir établi à Bologne, vers 1700, une école de chant d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, tels que Antoine

Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minelli, A. Pio Fabri, Bortolino de Faenza, etc., etc. Là, pour la première fois, la pose du son, la vocalisation bien articulée, l'expression dramatique furent enseignées méthodiquement. Enfin l'émulation que cette école produisit dans le reste de l'Italie donna naissance à une multitude d'autres établissements du même genre, et particulièrement à l'admirable école napolitaine, établie par Dominique Gizzi, en 1720. On ignore l'époque de la mort de Pistocchi; on a cependant la preuve qu'il existait encore et même qu'il composait en 1717, car il existe un livret d'oratorio intitulé : *La Fuga di santa Teresia per musica* (in-4°, sans nom de lieu), où l'on voit que la poésie a été écrite par le docteur *Eustachio Manfredi*, de Bologne, pour l'usage de la congrégation de Saint-Philippe de Neri, de la maison de Forli, et que la musique a été composée par le P. Francesco Pistocchi, prêtre de l'Oratoire, dans cette même année 1717.

PISTORIUS (Jean-Frédéric), docteur en droit, fut chantre de la chapelle de l'électeur de Bavière et élève de Roland de Lassus. Il a publié de sa composition : *Psalmodia vespertina cum aliquot B. M. V. canticis 4 et 5 vocibus;* Munich, 1593, in-4°.

PISTORIUS (Hermann-Alexandre) est né le 23 avril 1813, à Potsdam, où son père était organiste de la communauté des frères moraves et professeur de l'école de la garnison. En 1834, Pistorius fut nommé professeur de musique du séminaire des instituteurs, et deux ans après, il obtint le même titre à l'école d'industrie de Berlin. Il était membre de l'Académie de chant de cette ville et de la *Liedertafel* instituée par Zelter. Pistorius est mort à Berlin, le 21 juillet 1845. On a publié des *Lieder* de sa composition, à Berlin, chez Challier et chez Trautwein.

PITICCHIO (François), maître de chapelle à Palerme, dirigea, vers 1780, l'Opéra italien à Brunswick, et y fit représenter *la Didone abbandonata*, de sa composition. En 1784, il donna à Dresde l'opéra bouffe *Gli Amanti alla prova;* puis il se rendit à Vienne, où il écrivit *Il Bertoldo*, représenté en 1787. Il paraît qu'il séjourna plusieurs années en cette ville; il y publia : 1° Douze canzonettes italiennes avec accompagnement de piano; Vienne, Artaria. 2° Douze *idem*, op. 3; Vienne, Kozeluch. On a aussi sous son nom : 3° Six quintettes pour deux violons, deux altos et basse; Offenbach, André.

PITICCHIO (Pierre-Paul), compositeur italien, vécut à Rome dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui, en manuscrit, une cantate à deux voix de soprano et orchestre, intitulée : *Le Allegrezze pastorali;* des duos pour deux soprani; quinze quintettes pour deux hautbois, deux cors et basson, et six pièces d'harmonie pour quatre hautbois, deux cors et deux bassons.

PITONI (Joseph-Octave), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rieti, le 18 mars 1657. Il n'était âgé que de onze mois quand ses parents allèrent s'établir à Rome avec lui. A cinq ans, il entra dans l'école de musique de Pompeo Natale, où il apprit les éléments du chant et du contrepoint : trois ans après il entra comme soprano dans l'église Saint-Jean-des-Florentins, puis à celle des XII Apôtres, où, encore enfant, il fit entendre quelques-unes de ses compositions qui excitèrent l'admiration de Fr. Foggia. Ce maître, l'ayant demandé à ses parents, le dirigea dans ses études de contrepoint pendant plusieurs années. Parvenu à l'âge de seize ans, en 1673, Pitoni fut élu maître de chapelle de la Terra di Rotondo, et dans l'année suivante, il entra dans la chapelle de la cathédrale d'Assise, où il s'occupa à mettre en partition les œuvres de Palestrina. Cette étude fut toujours considérée par lui comme la meilleure : il en recommandait l'usage à ses élèves. En 1676, on lui confia la direction de la chapelle de la cathédrale de Rieti; mais il n'y resta qu'une année, ayant été choisi, en 1677, comme maître de chapelle de la collégiale de Saint-Marc, à Rome. Ce fut dans cette église qu'il fit entendre pour la première fois ses compositions à deux et trois chœurs. Il y conserva son titre de maître de chapelle pendant soixante-six ans, et y joignit, en 1686, la direction de la chapelle du collége allemand de Sainte-Apollinaire, puis, en 1686, celle de maître de Saint-Laurent *in Damaso*, par la protection du cardinal Ottoboni. En 1708, le chapitre de Saint-Jean de Lateran l'élut à l'unanimité pour en diriger la musique, mais, en 1719, il renonça à cette place pour celle de maître de Saint-Pierre du Vatican. A ces différents emplois, il réunit aussi ceux de maître de Saint-Augustin, de Saint-André *della Valle*, de Sainte-Marie *in Campitelli*, de Sainte-Marie *della Pace*, de Saint-Étienne *del Cacco*, et de Saint-Charles *a' Catinari*. Il mourut à Rome, le 1er février 1743, à l'âge de près de quatre-vingt-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Marc.

Pitoni fut un des plus savants maîtres de l'école romaine dans les temps modernes.

L'abbé Baini dit avec raison que ses compositions ont conservé jusqu'à ce jour toute leur fraîcheur; il cite en particulier la fugue du *Dixit* à 16 voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de Saint-Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées *Li Pastori a Maremme, Li Pastori a montagna*, et *Mosca*. Je possède de ce maître une messe à huit, et des canons qui m'ont donné aussi une haute idée de son mérite. Les compositions de Pitoni, écrites pour le service des différentes églises où il était maître de chapelle, sont en nombre immense : jamais il ne faisait entendre dans une église ce qu'il avait écrit pour une autre. Ses messes et ses psaumes à trois chœurs, avec et sans instruments, s'élèvent à plus de quarante; il a écrit plus de vingt messes et psaumes à seize voix en quatre chœurs, avec et sans instruments ; enfin, pour la seule basilique du Vatican, il a composé le service entier de toute l'année, tant en messes que vêpres des fêtes de première et seconde classe, dimanches, communs et propres des saints. Pitoni a laissé également quelques psaumes et motets à six et à 9 chœurs, chacun composé de quatre parties; il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, mais son grand âge ne lui permit pas de l'achever. On conserve aussi de lui dans quelques bibliothèques d'excellentes études de contrepoint écrites pour l'instruction de ses élèves. L'abbé Santini possède en manuscrit, de Pitoni : trois messes à huit; deux *Dixit* à huit; *Tu es Petrus* et *O vos omnes* à huit; dix motets à trois et à quatre; *Dies iræ* à six, un des plus beaux ouvrages de ce maître; *Dixit* à quatre avec orchestre; autre *Dixit* à huit *idem;* quatre hymnes sur le plain-chant. Le chanoine Proske (*voyez* ce nom) a publié de Pitoni, dans sa belle collection intitulée *Musica divina* (tome Ier, p. 209), la messe en partition *In Nativitate Domini*, à quatre voix, et (p. 289) la messe *Pro defunctis*, également à quatre voix. Dans le second volume (*Liber Motettorum*), il a donné en partition six motets à quatre voix du même compositeur. On a aussi de Pitoni : *Motetti a due voci;* Rome, Mascardi, 1697. Enfin, Pitoni a rendu un service important aux historiens de la musique par la composition d'un livre intitulé : *Notizie dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrappuntisti e compositori di musica degli anni dell' era cristiana* 1500 *sino al* 1700, dont le manuscrit original existe dans la bibliothèque du Vatican. C'est de cet ouvrage que l'abbé Baini a tiré la plupart des notices sur les musiciens italiens, et particulièrement sur ceux de l'école romaine, dont il a rempli ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina. Je suis redevable au savant M. Gaspari de Bologne, de l'indication d'un ouvrage important de Pitoni, dont l'abbé Baini, ni aucun autre musicien érudit, n'ont eu connaissance. De ce livre, dont cent huit pages seulement, sans frontispice, ont été imprimées, l'on a perdu le manuscrit qui, du moins, ne s'est pas retrouvé jusqu'à ce jour. Ces cent huit pages contiennent le premier livre, divisé en XVI chapitres, qui traitent des intervalles des sons et de leur succession. M. Gaspari en donne ainsi le titre, copié sur la première page :

Guida
Armonica
Di Giuseppe Ottavio Pitoni
Maestro di cappella di San Lorenzo in Damaso
et di S. Apollinare in Roma. Libro primo;
Cap. I.
Dove si tratta delle consonanze e dissonanze
e come si pratticano.

M. Gaspari conjecture que l'impression de ce fragment a été faite après 1689, époque où Pitoni fut nommé maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*. Durante, L. Leo et Fr. Feo furent élèves de Pitoni. Jérôme Chiti, de Sienne, ami de ce célèbre musicien, a écrit sur sa vie une longue notice qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*, de Rome.

PITSCH (Charles-François), organiste de l'église Saint-Nicolas, à Prague, naquit en 1789, à Patzdorf, en Bohême, où son père était instituteur. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon, du clavecin et de l'orgue; ses progrès furent si rapides, qu'il remplit quelquefois les fonctions d'organiste à Reichenbach (Silésie), dès l'âge de huit ans. Ce fut dans ce lieu qu'il apprit l'harmonie, sous la direction de Constantin Bach. Plus tard, il fréquenta l'Université de Prague et y fit un cours de philosophie; puis, il fut, pendant quelques années, instituteur dans la maison d'un noble en Autriche. De retour à Prague, il s'adonna uniquement à la musique et obtint, en 1832, la place d'organiste de Saint-Nicolas. En 1840, il reçut sa nomination de professeur au Conservatoire de Prague et, dans l'année suivante, on le chargea de la direction de l'école d'orgue de cette ville. Pitsch est mort dans cette position, le 13 juin 1858. Il était membre correspondant de la

Société hollandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque l'hymne *O Erster! dessen Hauch ich bin*, pour deux chœurs à quatre voix chacun, avec orgue, violoncelle et contrebasse; Prague, Hoffmann. *Alleluya*, fugue pour l'orgue; *ibid.* Six préludes pastoraux *idem; ibid.* Vingt préludes courts et faciles pour l'orgue; *ibid.* Répertoire des organistes pour les fêtes solennelles de l'église; Leitmeritz. Pitsch a donné, à Prague, une deuxième édition du livre de l'abbé Vogler, *Handbuch für die Harmonielehre und für den Generalbass.*

PITTERLIN (Frédéric-Adolphe), né à Bautzen, vers 1760, alla à Leipsick, en 1785, étudier la théologie; mais un penchant irrésistible lui fit abandonner cette science pour la musique. Devenu directeur de musique de la troupe d'opéra dirigée par Seconda, il écrivit la musique de plusieurs ballets, des pantomimes et l'opéra intitulé *les Bohémiens*, qui fut représenté avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne. Plus tard, il entra comme chef d'orchestre dans la Société dramatique de Dœbbler, avec laquelle il voyagea et arriva à Magdebourg, en 1796. L'année suivante, l'ouverture et les chœurs qu'il avait composés pour la tragédie intitulée *Alfred* obtinrent un brillant succès dans cette ville. Il s'y distingua aussi dans la direction des concerts d'hiver donnés par la loge maçonnique et par la Société philharmonique; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 1er octobre 1804. On connaît des symphonies à grand orchestre de la composition de Pitterlin.

PIXÉRÉCOURT (René-Charles **GUILBERT DE**), célèbre auteur de mélodrames et de livrets d'opéras comiques, est né le 22 janvier 1773, au village de Pixérécourt, près de Nancy, dont il a pris le nom. Fils d'un ancien major au régiment de Royal-Roussillon, il fut traité dans sa jeunesse avec beaucoup de sévérité par son père, qui le destinait au barreau; mais après les premiers événements de la révolution, il émigra et fit la campagne de 1792 comme officier, dans l'armée du duc de Bourbon. Rentré en France, l'année suivante, il se cacha à Paris pendant le régime de la terreur, sous le nom de *Pixérécourt*, qu'il a gardé depuis lors. Entré plus tard dans l'administration des domaines, il y parvint au rang d'inspecteur. Après trente ans de service, il a obtenu sa retraite de cet emploi avec la pension qui lui était due. Devenu directeur de l'Opéra-Comique, en 1824, il a conservé cette position jusqu'à la fin de 1827, où des discussions avec les sociétaires de ce théâtre l'obligèrent à se retirer. En 1838, il a quitté Paris pour aller achever ses jours à Nancy, où il est mort le 27 juillet 1844. Guilbert de Pixérécourt a obtenu de brillants succès aux théâtres des boulevards de Paris, par une multitude de mélodrames remarquables sous les rapports de l'originalité des idées et de l'effet scénique. Il a aussi donné quelques pièces à l'Opéra-Comique. Ami de Dalayrac, il a écrit une notice détaillée sur la vie et les ouvrages de ce compositeur, intitulée: *Vie de Dalayrac, contenant la liste complète des productions de ce célèbre compositeur*, par R. C. G. P.; Paris, Barba, un volume in-12. A l'occasion de ses discussions avec les sociétaires du théâtre Feydeau, il a aussi publié un recueil de pièces intitulé simplement : *Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, volume in-4° de quatre-vingt-onze pages, sans nom d'auteur, d'imprimeur, sans nom de lieu, et sans date (1827).

PIXIS (Frédéric-Guillaume), organiste de l'église réformée à Manheim, depuis 1770, et ancien élève de la première école de l'abbé Vogler, a publié de sa composiiion : 1° Huit préludes courts et faciles pour l'orgue, première suite; Manheim, 1791. 2° Huit *idem*, deuxième suite; *ibid.*, 1792. 3° Deux sonatines pour piano; *ibid.*, 1792. 4° Trios pour piano, violon et violoncelle; *ibid.*, 1794. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur les dernières années et la mort de cet artiste; on sait seulement qu'il vivait encore à Manheim en 1805.

PIXIS (Frédéric-Guillaume), fils aîné du précédent, est né à Manheim, en 1786. A l'âge de cinq ans, il commença l'étude du violon : son premier maître fut un musicien obscur nommé *Ritter*. Luigi, violoniste à Offenbach, lui donna ensuite des leçons; puis il devint élève de Frænzel. Il avait à peine atteint sa dixième année, lorsqu'il joua avec son frère dans un concert public, à Manheim; puis tous deux, sous la direction de leur père, voyagèrent en Allemagne, pour y donner des concerts, et visitèrent Carlsruhe, Stuttgard, Gœttingue, Cassel, Brunswick, Zell, Brême et Hambourg. Arrivé en cette ville, en 1797, lorsque Viotti s'y trouvait, le jeune violoniste profita des conseils de ce célèbre artiste. En 1799, Pixis fit un nouveau voyage à Hanovre avec son frère et son père; puis visita Leipsick, Berlin, Dresde et Varsovie, où de grands éloges furent donnés à son talent. De retour à

Manheim, en 1804, il entra dans la chapelle du prince palatin. Deux ans après, il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Vienne, puis se fixa à Prague, où il fut nommé professeur du Conservatoire et chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 20 octobre 1842. Quelques-unes des compositions attribuées par le Manuel de la littérature musicale de Whistling à Jean-Pierre Pixis, frère de Frédéric-Guillaume, appartiennent à ce dernier, notamment les variations pour violon et orchestre sur l'air allemand : *War 's vielleicht um eins;* Vienne, Leidersdorf, et un *concertino* pour violon et orchestre, op. 1; *ibid.*

PIXIS (Jean-Pierre), frère du précédent, né à Manheim en 1788, a eu de la réputation comme pianiste et comme compositeur. Élève de son père, il voyagea avec lui et avec son frère pour donner des concerts, dès l'âge de neuf ans. Depuis 1803 jusqu'en 1808, il reprit à Manheim le cours de ses études musicales, et s'y livra à l'enseignement du piano. En 1809, il s'établit à Munich, et y publia quelques-unes de ses compositions, puis se rendit à Vienne, où il vécut plusieurs années. Fixé à Paris, en 1825, il y fit paraître quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, et y fut considéré comme un des bons professeurs de piano de cette époque. Il avait adopté pour sa fille une orpheline allemande, connue sous le nom de *Francilla Pixis,* mais dont le nom de famille était *Güringer;* depuis lors il se livra presque exclusivement à l'éducation musicale de cette jeune personne, et en fit une cantatrice distinguée. Dès ce moment, il a cessé de se faire entendre dans les concerts, et ses travaux dans la composition ont eu moins d'activité. En 1828, il était allé revoir sa ville natale, après avoir fait un voyage à Londres. En 1833, il voyagea en Allemagne avec sa fille adoptive, et la fit entendre avec succès à Prague, Leipsick et Dresde. De retour à Paris, où son élève ne réussit pas aussi bien qu'il l'avait espéré, il partit avec elle pour l'Italie, et lui procura des engagements pour quelques théâtres où son talent se développa. Après avoir brillé sur le théâtre de Palerme, Francilla Pixis obtint un beau succès au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans *Sapho,* opéra écrit pour elle par Pacini (1840). Après que cette cantatrice se fut mariée, Pixis alla se fixer à Baden-Baden, où il avait acheté une maison. Je l'ai retrouvé dans cet agréable lieu, en 1850; il s'y livrait à l'enseignement avec beaucoup d'ardeur, et paraissait avoir cessé de composer. Je crois qu'il y vit encore (1863).

Plus de cent cinquante œuvres de tout genre sont connus sous le nom de cet artiste estimable : dans le nombre, on remarque une symphonie à grand orchestre, op. 5, Breslau, Fœrster; des quintettes pour deux violons, deux altos et basse; des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Vienne, Mechetti, et op. 69, Leipsick, Probst; des concertos pour piano; un concertino *idem,* op. 68; des rondeaux brillants pour piano et orchestre; de grandes variations, *idem,* op. 36, 59, 66, 87, etc.; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 75 et 87, compositions d'un mérite remarquable; des sonates pour piano, violon ou flûte, et violoncelle, op. 14, 17, 24, 30, 35, 38, 62, etc.; des sonates pour piano seul, op. 3, 10 et 85; enfin, une multitude de fantaisies, de variations et de pièces de différents genres pour piano à quatre et à deux mains. En 1831, Pixis a fait représenter, au théâtre allemand de Paris, *Bibiana,* opéra écrit pour madame Schrœder-Devrient : cet ouvrage n'a point obtenu de succès. En 1836, il a donné aussi, au théâtre Kœnigstadt, de Berlin, l'opéra intitulé *Die Sprache des Herzens* (le Langage du cœur).

PIXIS (Théodore), fils de Frédéric-Guillaume, naquit à Prague, le 15 avril 1831. Élève de son père pour le violon, il débuta dans sa ville natale à l'âge de dix ans, et s'y fit remarquer par sa précoce habileté. En 1846, il se rendit à Paris près de son oncle qui lui fit donner des leçons par Baillot; puis il voyagea pour donner des concerts et obtint partout des succès. Arrivé à Cologne, en 1850, il y fut attaché comme maître de concert et professeur du Conservatoire. A l'âge de vingt-cinq ans, cet artiste, frappé d'un coup de sang, mourut subitement le 1er août 1856. On connaît de sa composition deux recueils de *Lieder,* et plusieurs solos de violon avec accompagnement de piano.

PIZZATI (l'abbé Joseph), savant italien, vécut à Venise vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit un livre concernant la théorie de l'harmonie, intitulé : *La scienza de' suoni e dell' armonia; diretta specialmente a render ragione de' fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto; opera divisa in cinque parti;*

Venise, 1782, petit in-fol. de trois cent cinquante-huit pages, avec quarante-neuf pages d'exemples. Une analyse étendue de cet ouvrage a été publiée dans les *Effemeridi letterarie di Roma* (t. XIII, p. 29). Il en a été fait aussi une critique dans le *Giornale de' Letterati* (année 1782, t. XLVIII, p. 3-39); elle a pour titre : *Lettera del sig. Ab. Francesco Gori Pannilini di Siena, cavaliere Gierosolimitano, sopra la Scienza de' suoni, dell' Ab. Giuseppe Pizzati.*

PIZZONI (le P. Éléazar), moine du tiers ordre de saint François, né à Parme vers 1620, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, appelée *Santa Maria della carità*, à Bologne. Membre de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, dès sa fondation, il en fut prince en 1670. On a imprimé de sa composition : 1° *Ballettti, Correnti, etc., a 3 stromenti*, op. 1; Bologne, 1669, in-4°. 2° *Motetti sacri a voce sola,* op. 2; *ibid.*, 1670, in-4°.

PLACH (François), luthier à Schœnbach, en Bohême, vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par de bons violons.

PLACHY (Wenceslas), né à Klopotowitz, en Moravie, le 4 septembre 1785, reçut des leçons de musique de son oncle, Antoine Plachy, et se fixa à Vienne, dans sa jeunesse. Il s'y lia d'amitié avec Hummel et Fœrster, donna des leçons de piano, et fut nommé organiste de l'église des Piaristes, en 1811. Il a fait imprimer, chez divers éditeurs de cette ville, environ soixante-dix œuvres de sonates et de pièces de piano et de chant, d'un style agréable et facile. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 24; Vienne, Cappi. 2° Graduel à quatre voix, deux violons, contrebasse et orgue, op. 34; *ibid.* 3° Deux *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre, op. 35 et 36 ; *ibid.* Plachy est mort à Prague, le 7 juillet 1858.

PLANE (Jean-Marie), harpiste et professeur d'harmonie, né à Paris, en 1774, s'est fait connaître depuis 1798 jusqu'en 1827 par la publication d'environ trente œuvres de sonates pour la harpe (n^os 1 à 8), d'études (trois cahiers), de fantaisies (n^os 1 à 10), de nocturnes et de variations. Ces ouvrages, qui d'abord ont paru chez l'auteur, sont ensuite devenus la propriété de Frey, et en dernier lieu de M. Richault. On a aussi de cet artiste un *Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles;* Paris, Richault, in-fol. de cinquante-trois pages.

PLANELLI (Antoine), littérateur italien, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, naquit à Bitonto, dans le royaume de Naples, le 17 juin 1747. Après avoir terminé ses études à l'université d'Altamura, il se rendit à Naples et s'y livra d'abord à des expériences de chimie, qu'il abandonna ensuite pour la culture des lettres. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Dell' opera in musica;* Naples, Campo, 1772, in-8° de deux cent soixante-douze pages. Cet ouvrage, divisé en sept parties, dont la première renferme un abrégé de l'histoire de l'Opéra en Italie, et dont les autres traitent de la poésie de ce genre de spectacle, de la musique, des décorations et des machines, de la danse et de la direction générale de l'ensemble, renferme quelques bonnes idées; mais le sujet n'y est pas conçu d'une manière assez vaste. Planelli est mort à Naples, d'une maladie nerveuse, au mois de mars 1803.

PLANES (François-Joseph), né le 12 août 1755, à Hirschau, petite ville près d'Amberg, en Bavière, fit ses premières études sous la direction du *cantor* Wührl, puis entra à l'âge de quinze ans au séminaire d'Amberg, où il apprit à jouer du piano, du violon et les principes de l'harmonie. Après que les jésuites eurent été expulsés de la Bavière, il alla continuer ses études à Sulzbach. Pendant qu'il y faisait sa rhétorique, Wührl mourut; Planes fut rappelé dans sa ville natale pour le remplacer, et reçut, au mois de mars 1775, les titres de recteur et de directeur du chœur de Hirschau. Il y améliora l'enseignement du chant et composa beaucoup de musique pour le service de son église. Elle est restée en manuscrit. Planes vivait encore à Hirschau en 1816.

PLANICIZKY (Joseph-Antoine), né en Bohême, dans les dernières années du dix-septième siècle, était, en 1723, ténor à la chapelle du prince évêque de Freysing. Il a publié une collection de douze motets de sa composition, sous ce titre : *Opella ecclesiastica seu ariæ duodecim nova idea exornata, nec non benevolo philomuso in lucem editæ,* etc., Augsbourg, Lotter, 1723, in-fol.

PLANITZER (J.-C.), musicien aveugle, vivait à Halle (Saxe), en 1834. Aucun biographe ou bibliographe allemand ne fournit de renseignements sur lui. Planitzer a publié un opuscule intitulé : *Die gehœrige Unterordnung der Tonarten unter Tongattungen und diese unter das Tongeschlecht* (La classification des tons en espèces et en genres), Quedlinbourg et Leipsick, Basse,

1833, in-8° de vingt-quatre pages, avec une préface de huit pages et une planche. On a aussi du même auteur : *Die Lehre von Uebergaengen. Ein Theil der theoretischen Musik mœglichst systematische bearbeitet* (La science des transitions; partie de la musique théorique, coordonnée systématiquement, autant que cela se peut); Halle, C.-F.-G. Scharre, 1834, in-8° de soixante-quatorze pages, avec deux planches et une préface de M. de Lamothe-Fouqué. C'est dans cette préface qu'on trouve l'indication de l'infirmité de Planitzer et du lieu où il habitait.

PLANSON (Jehan), né vers 1540, fut organiste de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris. Il occupait cette place lorsqu'il obtint au concours du *Puy de musique* d'Evreux, en 1578, le prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet à quatre parties, *Aspice, Domine*. Au même concours, il eut un autre prix, pour la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *Ah Dieu! que de filetz.*

PLANTADE (Charles-Henri), né à Pontoise, le 19 octobre 1764, fut admis, à l'âge de huit ans, dans l'école des pages de la musique du roi. Il y commença l'étude du violoncelle, qu'il continua plus tard sous la direction de Duport. Après sa sortie de l'école des pages, il se rendit à Paris, où il reçut des leçons de Langlé pour le chant et la composition, et de Hullmandel pour le piano. Petrini lui enseigna aussi à jouer de la harpe, dont il donna des leçons pendant plusieurs années. Une sonate qu'il publia pour cet instrument, et quelques recueils de romances commencèrent à le faire connaître : Une de ces petites pièces (*Te bien aimer, ô ma chère Zélie*) obtint, en 1791, un succès de vogue dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors en France, car on en vendit plus de vingt mille exemplaires. Ce succès exerça beaucoup d'influence sur la carrière de Plantade; il le fit choisir pour maître de chant de mademoiselle Hortense de Beauharnais qui, devenue reine de Hollande, lui accorda une constante protection. Ses romances lui procurèrent aussi des poëmes d'opéras-comiques qu'il mit en musique et dont quelques-uns furent bien accueillis du public, à cause de leurs mélodies faciles. Parmi ses productions en ce genre, on remarqua surtout *Zoé, ou la Pauvre Petite*, et *Palma, ou le Voyage en Grèce*, qui semblaient promettre à l'auteur une brillante carrière, bien qu'on y eût désiré plus de fermeté dans le style, et plus d'originalité dans les idées. Mais ces heureux débuts ne furent point justifiés dans la suite, et les autres ouvrages de Plantade furent joués sans succès. En 1797, il était entré, en qualité de maître de chant à l'institution de Saint-Denis, dirigée par madame Campan; ce fut alors qu'il donna les premières leçons à mademoiselle de Beauharnais. En 1802, il fut chargé du même enseignement au Conservatoire, en partage avec Garat; et dès lors commença entre eux une haine qui ne s'est jamais apaisée. Plantade ne quitta sa place au Conservatoire que pour celle de maître de chapelle de Louis Napoléon, roi de Hollande, que sa protectrice lui fit obtenir. Après l'abdication du roi, Plantade retourna à Paris, et pour se rappeler au souvenir des artistes, il fit exécuter à Saint-Eustache, en 1810, une messe avec orchestre où l'on remarquait quelques bons morceaux. Il avait conservé à Paris ses fonctions de directeur de la musique de la reine Hortense : en 1812, il y joignit la place de maître de chant et de directeur de la scène à l'Opéra, et la conserva jusqu'en 1815, où une réaction se fit sentir contre tous les protégés de la maison impériale. Il avait été aussi pendant deux ans membre du jury de lecture du même théâtre. Après la réorganisation du Conservatoire, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, il y rentra comme professeur, et conserva son emploi jusqu'à la réforme opérée dans cette école, au mois de janvier 1828. Une scène lyrique, imitée d'Ossian, mise en musique par Plantade, pour la fête du roi de Louis XVIII, lui fit obtenir, en 1814, la décoration de la Légion d'honneur, En 1816, Plantade succéda à Persuis, comme maître de musique ou chef d'orchestre de la chapelle royale. Il conserva cet emploi jusqu'à la fin du règne de Charles X. La révolution de 1830 lui fit perdre toutes ses places : le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé. Retiré aux Batignolles, il y fut atteint d'une maladie grave et se fit transporter à Paris, où il mourut entre les bras de ses deux fils, le 18 décembre 1839, à l'âge de soixante-quinze ans.

Plantade a composé pour divers théâtres de Paris les opéras dont voici les titres : 1° *Les deux Sœurs*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1791. 2° *Les Souliers mordorés*, en deux actes, au même théâtre, 1793. Cet ancien opéra avait été mis en musique par Fridzeri; la nouvelle composition de Plantade ne réussit pas. 3° *Au plus brave la plus belle*, en un acte, au théâtre Louvois, 1794. 4° *Palma, ou*

le Voyage en Grèce, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1797. 5° *Romagnesi*, en un acte, au même théâtre, 1799. 6° *Le Roman*, en un acte, au même théâtre, 1799. 7° *Zoé, ou la Pauvre Petite*, en un acte, au théâtre Favart, 1800. 7° (*bis*) *Lisez Plutarque*, opéra-comique, en un acte, au théâtre Montansier, 1800. 8° *Bayard à la Ferté*, en trois actes, puis en deux, au théâtre Feydeau, 1811. 9° *Le Mari de circonstance*, en deux actes, au même théâtre, 1813. Cet ouvrage a présenté le rare exemple, en France, d'une musique médiocre qui a nui au succès d'une jolie comédie. 10° *Scène lyrique*, à l'Opéra, 1814. 11° *Blanche de Castille* (avec Habeneck), composé pour l'Opéra, et non représenté. Plantade a écrit quelques morceaux pour *le Jaloux malgré lui*, comédie, et les chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, pour le service du roi de Hollande, en 1808. Pour le service de la chapelle du roi, il a composé des messes, des motets, une messe de *Requiem*, et un *Te Deum*, qui sont restés en manuscrit. Les partitions de *Palma* et du *Mari de circonstance* ont été gravées à Paris. Les autres productions de Plantade qui ont été publiées sont : 1° Sonate pour la harpe, op. 1; Paris, Imbault. 2° Vingt recueils de romances; Paris, Janet, Leduc, Pleyel, Momigny, etc. 3° Trois recueils de nocturnes à deux voix, *ibid*.

PLARR (Auguste-Théodore), flûtiste, né à Dresde, le 2 août 1746, fut le premier qui ajouta à son instrument la clef de *si* bémol, en 1795. Il est mort dans sa ville natale, le 14 avril 1803.

PLARR (Théophile-Emmanuel), frère du précédent, et chancelier de la cour d'appel de la Saxe électorale, né à Dresde, en 1748, entra comme enfant de chœur dans la chapelle du château de cette ville, en 1759, et y apprit pendant six ans la musique et la composition sous la direction de Reither. Vers 1790, il construisit un harmonica d'un nouveau système, supérieur, dit-on, à l'ancien. Dans les années 1791 à 1795, il a publié chez Hilscher, à Dresde, divers recueils de danses, de polonaises et de petites pièces pour le piano.

PLATEL (Nicolas-Joseph), excellent violoncelliste, naquit à Versailles, en 1777. Son père, musicien de la chapelle du roi, se fit acteur après la révolution de 1789, et joua dans l'opéra-comique, au théâtre des Troubadours de la rue de Louvois, puis au théâtre Feydeau, où il fut chef des chœurs jusqu'en 1806. Le jeune Platel fut d'abord placé dans les pages de la musique de Louis XVI, et reçut des leçons de chant de Richer; mais, dès l'âge de dix ans, il montra le goût le plus vif pour le violoncelle, et Louis Duport, ami de son père, charmé de sa rare intelligence musicale, dirigea ses premières études sur cet instrument, et lui donna les excellents principes de la pose et du maniement de l'archet, ainsi que d'une belle qualité de son, que Platel transmit plus tard à ses élèves. Vers la fin de 1789, le départ de Duport pour Berlin laissa Platel sans guide: mais en 1793, son ancien condisciple Lamare, plus âgé que lui de quelques années, et déjà artiste distingué, ranima son zèle, lui donna des conseils, et surtout excita son émulation par ses progrès et par sa renommée, qui allait grandissant chaque jour. En 1796, Platel entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, connu alors sous le nom de *Théâtre-Lyrique;* mais une actrice de ce spectacle, dont il s'était épris, ayant quitté le théâtre à la fin de 1797 pour aller à Lyon, il l'y suivit et ne revint à Paris qu'en 1801. Il brilla alors aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires nationales, rue Chantereine, et fut considéré à juste titre comme le plus habile violoncelliste de Paris; car Duport était à Berlin, et Lamare, en Russie. Malgré les avantages que son talent pouvait lui procurer dans cette capitale, son humeur insouciante ne put se façonner aux convenances sociales; il ne voulut faire aucune démarche pour obtenir les places auxquelles il pouvait prétendre, et préféra voyager pour donner des concerts. Il quitta de nouveau Paris, en 1805, et se dirigea vers la Bretagne; mais son insouciance et le peu d'ordre qu'il mettait dans ses affaires ne le rendaient pas propre à réaliser ses projets de voyage : arrivé à Quimper, il y trouva un amateur de violoncelle qui devint bientôt son ami, et il passa deux années dans cette petite ville, qui ne devait l'arrêter que quelques jours. Enfin, il se remit en route, joua avec succès à Brest, à Nantes, puis se dirigea vers la Belgique avec l'intention de visiter la Hollande et l'Allemagne; mais arrivé à Gand, où il donna des concerts, il y resta plusieurs années, donnant des leçons de chant et de violoncelle, puis il alla s'établir à Anvers, en 1813. L'état florissant de la marine dans ce port y avait attiré une bonne troupe d'opéra : Platel y tint l'emploi de premier violoncelle. Il y passa environ six ans, puis alla se fixer à Bruxelles, où il fut aussi premier violoncelle du théâtre. En 1824, le prince de Chimay l'attacha à l'école royale de musique de cette ville; et lorsque cette école fut réorganisée, en 1831,

sous le titre de *Conservatoire de musique*, Platel y conserva ses fonctions de professeur de violoncelle. Dans les onze années de son enseignement, il y fonda l'excellente école de basse d'où sont sortis Servais, Batta, Demunck, et que ce dernier continua comme successeur de son maître. Platel est mort à Bruxelles, le 25 août 1835, à l'âge de cinquante-huit ans. Véritable artiste d'autrefois, il était étranger à tout esprit d'intrigue, d'égoïsme et de charlatanisme. Son désintéressement allait jusqu'à la prodigalité; son ignorance des affaires et des usages était celle d'un enfant, et jamais il ne se mit en peine du lendemain. Lorsqu'il était à Anvers, des huissiers vinrent un jour chez lui pour saisir ses meubles; dans ce moment il jouait du violoncelle. Dès qu'il sut ce que ces hommes venaient faire, il les reçut poliment, les fit entrer dans sa chambre à coucher, et pendant qu'ils verbalisaient, il sortit emportant seulement son instrument, fermant la porte à double tour, et jamais il ne s'informa de ce qu'était devenu son mobilier. Une autre fois, il lui échut un héritage qu'il fit réaliser et qu'on lui envoya en or. Jamais il n'avait vu de somme aussi considérable : ne sachant comment la serrer, il prit un vieux bas de sôie, s'en fit une bourse, et porta sa fortune sur lui. Des amis lui conseillèrent de placer cet argent; mais il leur répondit qu'il craignait les banqueroutes. Bientôt cependant, prêtant à tout venant, il vit disparaître cette ressource; mais il ne s'en mit pas en peine, et reprit son train de vie accoutumé et son insouciance, quoiqu'il touchât à la vieillesse.

Platel a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour violoncelle et orchestre ; Paris, Gaveaux. Deuxième, troisième et quatrième *idem*, Paris, Pleyel. 2° Cinquième *idem*, intitulé *le Quart d'heure;* Bruxelles, Weissenbruch. 3° Sonates pour violoncelle, avec accompagnement de basse, œuvres 2, 3 et 4; Paris, Gaveaux. 4° Huit airs variés pour violoncelle; Paris, Naderman. 5° Caprices ou préludes pour violoncelle; Bruxelles, Weissenbruch. 6° Trois trios pour violon, alto et basse; *ibid.* 7° Six duos pour violon et violoncelle; Paris, Naderman. 8° Six romances avec accompagnement de piano ; *ibid.*

PLATNER (Augustin), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Missæ octonis vocibus concinendæ ;* Nuremberg 1623.

PLATON, illustre philosophe grec, né dans l'île d'Égine, l'an 430 avant Jésus-Christ, reçut d'abord le nom d'*Aristoclès,* qui était celui de son aïeul, et prit ensuite celui sous lequel il est connu. Doué des dons du génie et du sentiment du beau, il se livra d'abord à la poésie et composa des tragédies; mais il brûla lui-même ses ouvrages, après qu'il eut pris la résolution de cultiver uniquement la philosophie. Dans sa jeunesse, il avait étudié la gymnastique, la peinture et la musique. Son premier maître de philosophie fut Cratyle; mais il quitta l'école de ce maître pour devenir élève de Socrate, et pendant huit années il reçut des leçons de ce sage. Après la mort de son maître, l'indignation et la douleur le firent s'éloigner d'Athènes, avec les autres disciples de Socrate : il se retira à Mégare et y suivit les leçons d'Euclide; puis il entreprit de longs voyages en Italie, où il fréquenta les plus anciens disciples de Pythagore. Arrivé à Cyrène, il y perfectionna ses connaissances en géométrie sous Théodore, puis il alla en Égypte et en Sicile, qu'il visita deux fois. De retour à Athènes, il y fonda l'Académie, école célèbre de philosophie, où Aristote s'instruisit dans les sciences qui lui firent plus tard un si grand nom. Platon mourut 347 ans avant Jésus-Christ, et laissa la direction de l'Académie à son disciple Speusippe.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la nature et la portée de cette célèbre philosophie de Platon qui a traversé tant de siècles et excité l'admiration de tous les peuples et de toutes les générations : cette tâche a été remplie par de savants critiques beaucoup plus habiles à traiter un tel sujet; mais on a parlé si diversement des opinions et de la doctrine de ce grand homme concernant la musique, qu'il est nécessaire de rétablir ici les faits à leur véritable point de vue. Et d'abord se présente cette question : Platon a-t-il eu une doctrine scientifique de la musique; et s'il en eut une, quelle est-elle? Si l'on en croit Aristoxène, antérieurement à Pythagore les musiciens divisaient chaque intervalle d'un ton en quatre parties égales; mais le philosophe de Samos avait substitué à cette division arbitraire un système de proportions des intervalles qui, jusqu'à ce jour, a retenu son nom. D'après le dire d'Aristoxène, deux systèmes auraient donc été en présence, au temps de Platon; plusieurs endroits de ses écrits prouvent qu'il adopta celui des phythagoriciens. En effet, dans le septième livre de la République, il fait dire à l'un des interlocuteurs :

« Il semble que, comme les yeux ont été faits
» pour l'astronomie, les oreilles l'ont été pour
» les mouvements harmoniques, et que ces
» deux sciences, l'astronomie et la musique,
» sont sœurs, comme disent les pythagori-
» ciens, *et comme nous,* cher Glaucon, *nous*
» *l'admettons*, *n'est-ce pas? — Oui* (1). »
Bien que l'abbé Roussier dise (*Mémoire sur la musique des anciens*, note *mm*, p. 58) que les quaternaires employés par Platon, dans son *Ame du monde* (il confond le *Timée* de Platon avec l'écrit apocryphe attribué à Timée de Locres) sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore, les éloges accordés par Platon lui-même à l'exposé des idées de Timée, disciple immédiat de Pythagore, prouvent que son diagramme était conforme à la philosophie pythagoricienne de son temps. Enfin, un autre passage de *la République* (*loc. cit.*) démontre qu'il ne s'écartait pas des simples proportions de Pythagore; car après s'être moqué des faiseurs d'expériences qui, de son temps, dit-il, fatiguaient les cordes et les chevilles à varier les tensions et les intonations, pour chercher des intervalles et des rapports inappréciables à l'oreille, il ajoute : « Ceux-ci du moins (les
» pythagoriciens) font la même chose que les
» astronomes; ils cherchent des nombres dans
» les harmonies qui frappent l'oreille; mais
» ils ne vont pas jusqu'à y voir de simples
» données pour découvrir quels sont les nom-
» bres harmoniques et ceux qui ne le sont
» pas; ni d'où vient entre eux cette diffé-
» rence. »

C'est dans le *Timée* que Platon expose sa doctrine harmonique de la musique; exposition bien obscure, qui a donné la torture aux commentateurs dans l'antiquité comme dans les temps modernes, mais dont M. Th.-Henri Martin a pénétré le mystère dans ses belles et savantes *Études* sur ce dialogue (2). On sait que Platon a donné à l'entretien de Socrate, Critias, Timée et Hermocrate le titre : *Timée ou de la nature*. La nature, telle que la concevait l'illustre philosophe, est, en effet, le sujet du dialogue. La formation de l'âme du monde, expliquée par Timée, est l'objet principal, et l'harmonie de l'univers, ainsi que l'harmonie musicale en sont les conséquences et sont analogues aux mouvements de l'âme, parce que les mêmes nombres les régissent. C'est ce qu'indique Platon lorsqu'il fait dire par Timée que « l'harmonie musicale
» a des mouvements semblables aux révolu-
» tions de l'âme (1). » De l'analyse de ces nombres, M. Th.-Henri Martin a tiré les proportions des intervalles de l'octave de Platon, lesquelles sont exactement celles de la doctrine pythagoricienne, comme on peut le voir ici. N'ayant pas, comme M. Martin, à comparer ces proportions avec celles des acousticiens modernes pour notre échelle musicale (2), j'applique, dans le tableau suivant, les proportions de Platon aux tétracordes disjoints du genre diatonique des Grecs.

RAPPORTS NUMÉRIQUES.	NOMS des NOTES.
	mi
Ton, 9 : 8	
	ré
Ton, 9 : 8	
	ut
Ton, 9 : 8	
	si
Limma, 256 : 243	
	la
Ton, 9 : 8	
	sol
Ton, 9 : 8	
	fa
Ton, 9 : 8	
	mi
Limma, 256 : 243	

Dans ce que dit Platon concernant la musique, il a droit surtout de nous intéresser par la plus belle conception esthétique de l'art que l'antiquité nous ait léguée, lorqu'il fait voir, dans le second livre des *Lois*, que le beau ne réside ni dans le plaisir des sens que provoque la musique, ni dans l'imitation. M. Cousin, qui a fait une excellente analyse du principe esthétique de Platon, dit avec une rare élégance de style que selon ce philosophe la beauté de la musique consiste dans un charme particulier et indéfinissable qui enlève l'âme

(1) Plat., *de Republ.*, lib. VII. Ed. Bekkeri, part. III, vol. I, p. 356.
(2) *Études sur le Timée de Platon*. Paris, Ladrange, 1841, 2 vol. in-8°.

(1) Timée, 47.
(2) *Études sur le Timée de Platon*, note XXIII, § 4, tome Ier, p. 402.

à la vie vulgaire, et l'emporte dans un monde à part, où tout est noble, serein, pur, mélodieux : la belle musique (dit-il) est essentiellement morale, par la moralité de ses effets. Remarquons que ces idées ont beaucoup d'analogie avec l'opinion exprimée par Aristote dans ce passage du huitième livre de sa *Politique :* « L'opinion commune ne voit d'utilité à la musique que comme un simple » délassement; mais est-elle véritablement » si secondaire, et ne peut-on lui assigner un » plus noble objet que ce vulgaire emploi? Ne » doit-on lui demander que ce plaisir banal » qu'elle excite naturellement chez tous les » hommes, charmant sans distinction tous les » âges, tous les caractères? ou bien ne doit-» on pas rechercher aussi si elle n'exerce aucune influence sur les cœurs, sur les âmes? » Il suffirait, pour en démontrer la puissance » morale, de prouver qu'elle peut modifier » nos affections; et certainement elle les mo-» difie (1). » Ces grands hommes avaient aperçu la fausse voie où des musiciens matérialistes essayent aujourd'hui de jeter l'art, s'imaginant qu'ils le perfectionnent, et ont montré en peu de paroles quel est le but réel de cet art.

Un passage du septième livre des *Lois* de Platon a paru à quelques érudits indiquer l'usage de l'harmonie dans l'ancienne musique des Grecs (2). Le célèbre critique Godefroid Stallbaum a démontré que le texte, cause de ce malentendu, est altéré, et l'a restitué dans une dissertation académique intitulée : *Musica ex Platone secundum locum legg. VII, p.* 712 (*Lipsiæ*, 1846, in-4° de trente-quatre pages). Tous les passages relatifs aux impressions causées par la musique ainsi qu'à ses effets moraux ont été extraits des écrits de Platon, discutés et analysés, par M. Cornelius Den Tex, membre de l'ancien Institut de Hollande, dans une dissertation qui a pour titre : *Disputatio inauguralis de Vi musices ad excolendum hominem e sententia Platonis* (*Trajecti ad Rhenum*, 1816, gr. in-8° de cent soixante et dix pages).

PLATONE (Louis), compositeur napolitain, né vers 1760, fut instruit dans la musique au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Amor non ha riguardi*, à Naples, en 1787. 2° *Le Convulzioni*, ib., 1787. 3° *Il Matrimonio per sorpresa*, à Rome, 1788. 4° *Il Conte Lentichia*, à Naples, 1788.

PLATS (les frères), dont l'aîné s'appelait *Joseph*, nés en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle, furent tous deux virtuoses sur le hautbois. En 1752, ils se rendirent à Paris, où leurs talents furent applaudis au Concert spirituel. En 1761, ils entrèrent au service du duc de Wurtemberg; mais le plus jeune mourut dans la même année. Joseph resta à Stuttgard jusqu'en 1763; la diminution qu'on voulut faire alors dans le traitement des musiciens de la chapelle le décida à se rendre à Amsterdam, où il était encore en 1776. Il y a publié six duos pour deux flûtes, op. 1. Le catalogue de Westphal indique de sa composition, en manuscrit : 1° Six concertos pour le hautbois. 2° Trois solos pour le même instrument. 3° Vingt trios pour deux hautbois et basse.

PLATTI (Jean), hautboïste et violoniste, né à Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle, entra vers 1740 au service du prince-évêque de Würzbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1746. 2° Six concertos pour le clavecin, op. 2; *ibid.* 3° Six solos pour la flûte, op. 3; *ibid.* 4° Six sonates pour clavecin, op. 4; *ibid.* Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et sonates pour le clavecin. La femme de cet artiste était attachée à la chapelle de Würzbourg.

PLATZ (Gabriel), ou **PLAUTZ**, religieux cordelier, né en Bavière vers la fin du seizième siècle, vécut au couvent d'Aschaffenbourg, où il a fait imprimer, en 1621, un recueil de motets et de messes intitulé : *Flosculus vernalis sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariæ 3-8 voc., cum B. G.*, in-4°.

PLAWENN ou **PLAUEN** (Léopold), bénédictin bavarois, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, au couvent de Zwifallen, dans le diocèse d'Ulm. Précédemment il avait fait ses vœux dans un monastère du Tyrol. On a publié de sa composition : *Sacræ Nymphæ duplicium aquarum in Dei et divorum laudes a 3, 4, 5 et 6 vocibus et instrumentis animatæ;* Inspruck, 1659. La troisième partie de cette collection parut à Kempten, en 1672; elle contient : *Missæ quatuor festivæ, et quatuor exequiatæ cæteræ una cum choro vocali ad placitum.* La quatrième partie, composée de cantiques à trois, quatre, cinq et six voix, avec instruments, a été publiée à Ulm, en 1679.

(1) Aristot. Politic. VIII, vol. II, fol. 1340, ex ed. Bekkeri, Berol. 1831; et t. II, p. 147 de la traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

(2) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains.*

PLAYFORD (Jean), marchand de musique à Londres, né dans cette ville, en 1613, substitua aux anciens caractères de musique dont on se servait pour l'impression en Angleterre, des types plus beaux dans lesquels on aperçoit moins les solutions de continuité, et dont les crochets des croches et doubles croches sont d'une seule pièce avec les queues des notes, ce qui n'existait pas dans les anciens caractères. Playford écrivit et fit imprimer, en 1655, un traité élémentaire de musique qu'il avait extrait des livres de Morley, de Butler, et de quelques autres anciens auteurs; cet ouvrage parut sous ce titre : *An introduction to the skill of musick, in two books* (Introduction à la connaissance de la musique); Londres, 1655, in-8°. Le premier livre contient les principes et les règles de la musique et de la solmisation; le second, des instructions et des leçons pour la basse de viole et le violon, avec les figures de ces instruments. On trouve dans ce volume le portrait de Playford. La préface qu'il a mise à son livre prouve qu'il avait une instruction solide et variée. La deuxième édition de l'ouvrage parut chez l'auteur, en 1658; celle-ci fut aussi promptement enlevée, et il en fallut faire une troisième, en 1665. D'autres parurent en 1670, 1672, 1674, 1677 et 1679. Celle-ci est la huitième. Playford y ajouta le traité de composition de Campion, intitulé : *The art of discant, or composing of musick in parts*, avec les annotations de Simpson. La dixième édition parut non en 1683, comme le disent Burney et ses copistes, mais en 1684. La douzième édition publiée en 1694, après la mort de Playford, fut corrigée par Henri Purcell, qui remplaça le traité de Campion par de nouveaux principes de composition, réimprimés dans les éditions de 1697, 1700 et 1703. La dix-septième édition, que je crois la dernière, a paru à Londres, en 1718, in-12. Playford mourut en 1693, à l'âge de quatre-vingts ans. Il fut l'éditeur de la collection des psaumes anglais avec le chant de l'église anglicane arrangé à trois parties, et la publia sous ce titre : *Whole Book op psalms*, *with the usual hymns and spiritual songs, composed in three parts;* Londres, 1673, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce recueil. Il donna aussi quelques psaumes et hymnes à quatre parties, sous ce titre : *Psalms and Hymns in solemn musick, in 4 parts on the common tunes*, etc.; Londres, 1671, in-fol.; 6 *Hymns for one voice to the organ;* ibid., in-fol., et enfin, un recueil de morceaux pour le chant intitulé : *The musical companion, in two books;* Londres, 1673.

PLAYFORD (Henri), fils du précédent, né vers 1658, succéda à son père, fut l'éditeur de plusieurs collections de musique et mit une préface au recueil intitulé : *Vade Mecum, or the necessary companion;* Londres, 1679, réimprimé en 1692, in-8°. En 1701, il donna le *Pleasant musical companion, being a choice collection of catches for three and four voices.* Henri Playford ne paraît pas avoir vécu après 1710, car on ne connaît aucune publication faite par lui après cette époque.

PLEYEL (Ignace), compositeur célèbre, né en 1757, à Ruppersthal, petit village à quelques lieues de Vienne, fut le vingt-quatrième enfant du maître d'école de ce lieu, et d'une jeune dame de haute naissance, que cette union disproportionnée avait fait déshériter par ses parents. La mère d'Ignace Pleyel perdit la vie en la lui donnant; Martin Pleyel se remaria, eut quatorze autres enfants de sa seconde femme, et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Élevé comme on l'est en l'Allemagne, Pleyel apprit les éléments de la musique en même temps que ceux de sa langue. Ses dispositions pour cet art se manifestèrent de bonne heure et parurent assez remarquables pour qu'on l'envoyât à Vienne, où il étudia le piano sous la direction de Wanhall. Jusqu'à l'âge de quinze ans, il n'eut point d'autre maître; mais à cette époque (vers 1772), le comte Erdœdy, grand seigneur hongrois, le prit en affection, et le fit entrer chez Joseph Haydn, dont il devint à la fois l'élève et le pensionnaire. Le Mécène généreux s'était chargé d'acquitter le prix de sa pension, qui était de cent louis par an, somme considérable pour ce temps. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Pleyel se livra avec assiduité aux études que lui faisait faire le grand artiste. Une circonstance singulière faillit rompre la bonne intelligence qui régnait entre le maître et l'élève. Lorsque Haydn avait terminé un ouvrage nouveau, il avait l'habitude de le laisser pendant un temps plus ou moins long avant de le revoir, pour y faire les corrections qu'il jugeait nécessaires. Or, il arriva qu'ayant eu quelques chagrins de cœur, ce grand musicien se sentit entraîné à composer un œuvre de six quatuors qui étaient tous dans le mode mineur. Suivant sa coutume, il en laissa le manuscrit sur son piano, et oublia complétement les idées renfermées dans cet ouvrage, comme cela lui arrivait

quand il avait écrit quelque chose. Quelque temps après, il voulut revoir cet œuvre, dont il avait bonne opinion; mais ce fut en vain qu'il le chercha : le manuscrit avait disparu, et jamais Haydn ne le revit. Pleyel seul vivait dans l'intimité de son maître; Haydn ne douta pas qu'il ne fût l'auteur de ce larcin, et longtemps il conserva cette opinion, malgré les protestations de son élève. Enfin, le dévouement sincère de celui-ci convainquit Haydn de son injustice; il rendit son amitié à Pleyel, et le regret seul d'avoir perdu un de ses plus beaux ouvrages resta dans son souvenir. Ce qui ajoute à la singularité de cette anecdote, c'est que le voleur ne tira aucun parti du trésor qu'il avait dérobé : jamais ces quatuors n'ont vu le jour.

Pleyel était près d'atteindre sa vingtième année; il avait à peu près achevé ses études, lorsque Gluck fit un voyage à Vienne, en 1776, après avoir fait représenter son *Alceste* à Paris. Peu de jours après son arrivée, il alla voir Haydn, qui lui fit entendre son quatuor en *fa* mineur, récemment achevé. Une si belle composition ne pouvait être entendue avec indifférence par le restaurateur de la tragédie lyrique : il lui donna des éloges. Alors Haydn lui demanda la permission de lui faire entendre un morceau de celui qu'il appelait son *élève favori*. Cet essai du talent de Pleyel fut loué par Gluck, qui lui dit : « Mon jeune ami, maintenant que vous avez appris à mettre des » notes sur le papier, il ne vous reste plus » qu'à apprendre à en effacer. »

En 1777, Pleyel sortit de chez Haydn pour se rendre auprès de son protecteur, le comte Erdœdy, qui le nomma son maître de chapelle. Mais, bien que cette position offrît quelque agrément au jeune musicien, il était préoccupé d'un vif désir de visiter l'Italie. Le comte s'opposa d'abord à ce voyage; mais cédant enfin à ses sollicitations, il lui fournit les moyens de l'entreprendre, et Pleyel partit pour Naples. Déjà son talent pour la musique instrumentale s'était révélé par la composition de son premier œuvre de quatuors, où l'on remarque une facilité naturelle, des chants heureux, et une manière tout individuelle. Par une singularité assez remarquable, Haydn, dans les leçons qu'il lui avait données pendant cinq ans, ne lui avait jamais parlé du rhythme musical, et ne lui avait pas fait remarquer qu'il y eût des règles concernant la symétrie des phrases. Ce fut dans cette ignorance que Pleyel écrivit son premier œuvre. Son instinct musical lui avait fait trouver ce rhythme nécessaire; mais une faute lui étant échappée à cet égard dans un menuet, il apprit, par les observations critiques d'un ami, l'existence des principes qu'il avait ignorés jusqu'alors.

Arrivé en Italie, Pleyel se lia avec tous les artistes célèbres qui brillaient à cette époque, ou qui se sont illustrés quelques années après. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello devinrent ses amis. Son goût se forma par les occasions qu'il eut d'entendre des chanteurs tels que Marchesi, à Milan, Guadagni, à Padoue, la Gabrielli, Pacchierotti, et beaucoup d'autres. Nardini vivait encore et avait conservé son talent : Pleyel eut le plaisir de l'entendre et l'admira. Il connut aussi Pugnani et beaucoup d'autres grands artistes qui faisaient alors la gloire de l'Italie. A Naples, il fut présenté au roi, qui l'accueillit avec bonté, et lui demanda des morceaux pour une sorte de lyre dont il jouait quelquefois. Pleyel satisfit à son désir et en écrivit plusieurs. Bien que la nature de son talent le portât vers la musique instrumentale, il eut aussi la fantaisie d'essayer ses forces sur la scène, et il composa, pour le grand théâtre de Naples, une *Ifigenia* qui eut du succès, et qui fut traduite plus tard en allemand. La partition manuscrite allemande se trouve à Offenbach, chez André, qui en a publié un joli rondeau avec récitatif dans sa collection d'airs arrangés pour le piano. De retour en Allemagne, en 1781, Pleyel y resta peu de temps. Tout occupé du souvenir de l'Italie, il voulait revoir cette terre classique des douces mélodies; l'année suivante, il satisfit ce désir et se rendit à Rome. Ce second voyage fut moins long que le premier. Richter (François-Xavier), maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, était alors âgé de soixante-quatorze ans; il sentait le besoin d'être aidé dans ses fonctions : on offrit à Pleyel la place de maître de chapelle adjoint, avec la survivance : il l'accepta, et vint prendre possession de son emploi en 1783. Sa nouvelle position l'obligeait à écrire de la musique d'église : il composa plusieurs messes et des motets qui furent goûtés; malheureusement toutes ces compositions furent consumées dans un incendie. Les dix années qui s'écoulèrent depuis 1783 jusqu'en 1793 furent l'époque de la vie de Pleyel où il produisit la plus grande partie de ses ouvrages. Ses quatuors de violon et ses sonates de piano acquirent une vogue dont il y a peu d'exemples. Les éditions de ces ouvrages se multiplièrent à l'infini, et les exemplaires en furent répan-

dus avec une profusion inouïe à Vienne, à Berlin, à Leipsick, à Paris, à Londres et en Hollande. Vers 1795, la réputation de Pleyel éclipsait celle de tous les autres musiciens, et l'on ne voulait pas entendre d'autre musique que la sienne. Il avait aussi composé des symphonies; bien que sa musique n'eût pas de proportions assez grandes pour ce genre, elles avaient eu du succès, à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues, et de leur facile exécution.

Il existait à Londres, depuis plusieurs années, un concert hebdomadaire connu sous le nom de *Professional Concert :* plusieurs artistes et amateurs distingués s'étaient associés pour soutenir cet établissement. En 1791, Salomon, violoniste qui jouissait d'une assez grande réputation, imagina de donner par souscription douze grands concerts à la salle de Hanover-square, et pour lutter avec avantage contre le *Professional Concert,* il engagea Haydn à lui donner une grande symphonie nouvelle pour chaque soirée. Haydn se rendit en effet à Londres : on sait quel effet produisirent ces beaux ouvrages (*voyez* HAYDN). Le succès qu'avait obtenu l'entreprise de Salomon engagea ce musicien à la continuer l'année suivante. Les administrateurs du *Professional Concert* comprirent alors la nécessité d'opposer à leur compétiteur un attrait de curiosité qui pût ramener les amateurs à leurs séances musicales, et Pleyel fut engagé à se rendre à Londres, vers la fin de 1791, pour y écrire quelques symphonies. Le premier concert fut donné le 13 février 1792. Le succès de la musique de Pleyel fut prodigieux. Il s'était surpassé et s'était montré digne de lutter avec son illustre maître. Les symphonies étaient au nombre de trois; il s'en trouvait une en *mi* bémol qui a été surtout signalée comme un ouvrage excellent. Malheureusement le *Professional Concert* fut dissous quelques années après, la bibliothèque dispersée, et les symphonies, dont Pleyel n'avait pas gardé de copies, furent perdues pour toujours. Son engagement de Londres avait été fait moyennant *deux cents livres sterling;* cette somme, réunie à quelques économies, permit à Pleyel d'acheter une propriété à quelques lieues de Strasbourg. Richter avait cessé de vivre, le 12 septembre 1789, et Pleyel lui avait succédé, avec le titre et les avantages de premier maître de la cathédrale de Strasbourg; mais la révolution, qui venait d'éclater, amena bientôt l'anéantissement du culte catholique. Pleyel perdit son emploi et se retira dans la propriété qu'il avait acquise. On ne l'y laissa pas tranquille. La place qu'il avait occupée pendant longtemps le rangeait dans la classe de ceux qu'on appelait alors *aristocrates.* Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793; il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Le besoin de revoir sa famille l'ayant ramené chez lui, il y fut arrêté au milieu de la nuit, et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme; mais on exigea, pour preuve de sa sincérité, qu'il écrivît la musique d'une sorte de drame pour l'anniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles: il fallut obéir. Pleyel ayant demandé la permission de retourner chez lui, pour y travailler plus à l'aise, elle lui fut accordée; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poëte, qui lui donnait ses instructions. Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur retourna à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire, que Pleyel s'évanouit. Les habitants de Strasbourg ont gardé le souvenir de ce bel ouvrage, dont la partition se conserva dans la famille du compositeur. Dégoûté par cet événement du séjour de la province, Pleyel vendit sa propriété et se rendit à Paris avec sa femme et ses enfants, au commencement de 1795. Le succès toujours croissant de sa musique lui fit concevoir le projet d'en tirer lui-même les bénéfices qu'elle procurait aux marchands, et de s'en faire lui-même l'éditeur. Il établit donc une maison de commerce de musique, à laquelle il ajouta plus tard une fabrique de pianos. Ces établissements prospérèrent ; mais les soins qu'ils exigeaient détournèrent insensiblement Pleyel de la composition, et, longtemps avant sa mort, il cessa d'écrire. Toutefois, il avait composé douze quatuors qui n'ont point été publiés, mais qui, suivant l'opinion de Dussek, d'Onslow et de plusieurs autres artistes distingués, sont supérieurs aux premiers, sous le rapport de la facture.

Après une carrière si laborieuse, Pleyel s'était retiré loin de Paris, dans une propriété où il se livrait à ses goûts pour l'agriculture. Il y vivait heureux, quand la révolution de juillet, en lui donnant des inquiétudes pour

sa fortune, vint troubler sa vieillesse. Déjà sa santé était fort affaiblie; ses maux augmentèrent, et après trois mois de souffrances continuelles, il cessa de vivre, le 14 novembre 1831, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il s'était marié en 1788, et avait eu plusieurs enfants, dont quelques-uns sont morts jeunes.

Si la soif de renommée était le premier besoin de l'artiste; s'il n'y avait pour lui, dans la culture de son art, une aspiration plus élevée, plus pure que cette satisfaction d'amour-propre qui résulte de la faveur publique; enfin, si, suivant l'expression d'un ancien, il ne chantait pour les Muses et pour lui, il y aurait quelque chose de pénible dans le spectacle du naufrage de tant de réputations créées par un caprice de la mode, et qu'un autre caprice anéantit. Heureusement la plus vive jouissance du poëte, du grand peintre et du musicien réside dans la production consciencieuse des œuvres de son talent, et cette jouissance l'indemnise avec usure des chagrins qui peuvent l'assaillir. La renommée ne s'attache guère qu'au mérite réel; mais l'engouement dévore ceux qu'il semble caresser. Eh! qui excita jamais plus d'engouement que Pleyel? Quel autre a joui d'une réputation plus universelle, d'une domination plus absolue dans la domaine de la musique instrumentale? Pendant plus de vingt ans, il n'est pas d'amateur ni de musicien qui ne se soit delecté des inspirations de son génie; point de lieu si écarté où ses compositions n'aient été connues; point de marchand de musique dont il n'ait fait la fortune. Reproduite sous toutes les formes par les spéculations du commerce, sa musique occupait les loisirs de l'élève le plus inexpérimenté comme de l'artiste le plus habile. Mais il n'y a rien dont l'usage immodéré n'enfante le dégoût: Pleyel en fit la triste expérience. Les ingrats qui lui étaient redevables de tant de plaisirs se fatiguèrent d'encenser toujours la même idole, et l'hommage exclusif qu'ils lui avaient rendu finit par faire place au délaissement le plus absolu. La modestie de l'artiste se plia peut-être trop facilement à ce changement de fortune; fatigué de succès, il ne fit point usage de ce qui lui restait de forces pour en obtenir de nouveaux; d'autres travaux occupèrent sa vie, des talents plus jeunes se produisirent, et bientôt une génération nouvelle s'éleva, qui ne s'informa point d'un homme à qui une autre génération avait dû ses délices.

Il faudrait faire aujourd'hui beaucoup de recherches pour découvrir les compositions originales de Pleyel parmi les nombreux arrangements qu'on en a faits : on se contentera d'indiquer les principaux ouvrages. 1. Symphonies a grand orchestre, au nombre de vingt-neuf, savoir : n° 1 (en *ut*); Vienne, Artaria; n° 2, en forme de sérénade, op. 6; Offenbach, André; n^os^ 3, 4 et 5, op. 12; *ibid.;* n^os^ 6, 7, 8, op. 14; *ibid.;* n° 9, en forme de sérénade, op. 20; *ibid.;* n^os^ 10, 11, 12, op. 27; *ibid.;* n^os^ 13, 14, 16, op. 29; *ibid.;* n^os^ 17, 18, 19, op. 30; *ibid.;* n^os^ 20, 21, op. 33; *ibid.;* n° 22, op. 38; *ibid.;* n° 23, op. 62; *ibid.;* n° 24, op. 68; *ibid.;* n° 25, op. 75; *ibid.;* n° 26; Paris, Pleyel; n^os^ 27, 28, 29; Paris, Imbault. De nouvelles éditions de ces symphonies ont été faites à Paris chez Imbault, Pleyel et Sieber. II. Septuors, sextuors et quintettes. 1° Septuor pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et deux cors; Paris, Sieber. 2° Sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, op. 37; *ibid.,* et Offenbach, André. 3° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, livres 1, 2, 3, 4 et 5; Paris, Sieber. Toutes les autres compositions du même genre, publiées sous le nom de Pleyel, ne sont que des arrangements de ses autres ouvrages. III. Quatuors. 4° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, au nombre de quarante-cinq, divisés dans les œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 6 (renfermant douze quatuors en quatre livraisons, dédiées au roi de Prusse), et 7. Tous ces quatuors ont été imprimés dans les principales villes de l'Europe. Les autres œuvres de quatuors sont arrangés d'après d'autres compositions. On a arrangé les premiers en quatuors pour clavecin, pour flûte, clarinette, etc. 5° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 56, livres 1 et 2; Offenbach, André. IV. Trios. 6° Trios pour violon, alto et basse, op. 11; Offenbach, André. 7° Trios pour deux violons et violoncelle, livres 1, 2 et 3; Paris, Pleyel, Vienne, Offenbach, etc. V. Concertos. 8° Concertos pour violon, n^os^ 1 et 2; Paris, Sieber, Vienne, Mollo, etc. 9° Concertos pour violoncelle, n^os^ 1, 2, 3, 4; Paris Sieber, Janet, Pleyel. 10° Symphonie concertante pour violon et alto, op. 35; Offenbach, André. 11° *Idem* pour deux violons, op. 57; *ibid.* 12° *Idem* pour violon, alto et basse, op. 59; Paris, Naderman. 13° Quatrième *idem* pour deux violons, alto, violoncelle, flûte, hautbois et basson; Paris, Pleyel. 14° Cinquième *idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, *ibid.* 15° *Idem* pour piano et violon, n^os^ 1 et 2; *ibid.* VI. Duos. 16° Duos pour deux violons, livres

1, 2, 3, 4, 5 et 6; Paris, chez tous les éditeurs. 17° Duos pour violon et violoncelle, op. 12; *ibid.* 18° Duos pour violon et alto, op. 30; Paris, Pleyel. Une multitude d'autres œuvres de duos ont été publiés sous le nom de Pleyel, mais ils sont arrangés d'après d'autres compositions, ou sont reproduits sous d'autres numéros. VII. Musique de piano. 19° Concertos pour piano, n^os^ 1 et 2; Paris, Vienne, Offenbach, etc. 20° Sonates pour piano, violon et basse, op. 14, livres 1 et 2, op. 15, 16, livres 1 et 2, op. 23, 24, 29; grandes sonates *idem*, op. 31, 32, 33, 34, chez tous les éditeurs de musique. Tous les œuvres de sonates pour ces instruments qui portent d'autres numéros, sont des répétitions ou des arrangements. 21° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 27; Paris, Pleyel. 22° Six *idem*, op. 28; *ibid.* Dans le grand nombre d'autres morceaux qui ont paru sous le nom de Pleyel, il est presque impossible de distinguer ceux qui sont originaux de ceux qui ne sont que des extraits ou des arrangements : aucun compositeur n'a fourni la matière d'autant de fraudes commerciales de tout genre.

PLEYEL (Camille), fils aîné du précédent, né à Strasbourg, en 1792, fit ses études musicales sous la direction de son père, reçut des conseils de Dussek pour le piano, vécut quelque temps à Londres, puis revint à Paris, où il dirigea la maison de commerce de musique fondée par Ignace Pleyel. Devenu l'associé de Kalkbrenner (voyez ce nom), en 1824, pour le développement de la fabrique de pianos de la même maison, il y donna tous ses soins, et par sa rare intelligence et ses travaux constants, éleva cet établissement au rang de ceux qui produisent les meilleurs instruments. Malgré les éloges que mérite Pleyel par les résultats qu'il a obtenus en ce genre, on ne peut s'empêcher de regretter que ses heureuses facultés se soient tournées sans réserve vers la profession de facteur de pianos, car la nature l'avait destiné à briller parmi les musiciens les plus distingués de son temps. Pianiste élégant et gracieux, doué d'un sentiment délicat et expressif, il écrivit aussi, au commencement de sa carrière, de très-bonne musique instrumentale, trop peu connue, parce qu'il n'a pas pris assez de soin pour la répandre. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 3; Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1; *ibid.* 3° Sonate pour piano et violon, op. 2; *ibid.* 4° *Idem* pour piano et violoncelle, op. 6; *ibid.* 5° Beaucoup de rondos, nocturnes, fantaisies, mélanges, thèmes variés, etc., pour piano seul ou accompagné; *ibid.* 6° Duo pour piano à 4 mains, op. 4; *ibid.* Camille Pleyel est mort à Paris, le 4 mai 1855, à l'âge de soixante-trois ans, laissant sa fabrique de pianos dans une grande prospérité, continuée, développée et agrandie par son successeur M. Auguste Wolff (*voyez* ce nom). Pleyel était chevalier de la Légion d'honneur.

PLEYEL (madame Marie-Félicité-Denise), femme du précédent, connue d'abord sous le nom de *mademoiselle Moke*, est née à Paris, d'un père belge, professeur de linguistique, et d'une mère allemande. Elle est sœur de feu M. Moke, professeur de l'université de Gand, membre de l'Académie royale de Belgique et littérateur distingué. Dès ses premières années, mademoiselle Moke fit voir des dispositions exceptionnelles pour la musique. Son premier professeur de piano fut M. Jacques Herz (*voyez* ce nom). A peine âgée de neuf ans, elle fixait déjà sur elle l'attention des artistes et des amateurs. A cette époque, Moschelès, alors à Paris, lui donna des leçons. Lorsqu'elle eut atteint sa douzième année, elle vint en Belgique avec ses parents et se fit entendre dans quelques concerts, où elle excita l'étonnement général par sa précoce habileté. De retour à Paris, elle devint élève de Kalkbrenner, à qui elle fut redevable des parfaites traditions de l'école de Clementi, de l'égalité d'aptitude des deux mains et de la clarté qui, depuis lors, sont au nombre des qualités de son merveilleux talent. A quinze ans, mademoiselle Moke était déjà comptée parmi les pianistes de premier ordre de cette époque. Après son mariage avec Camille Pleyel, elle reçut de son mari de très-utiles conseils sur le style d'expression, car, ainsi qu'on l'a vu dans la notice précédente, il avait pu apprécier les rares qualités de Dussek sous ce rapport, et lui-même était doué d'un goût fin et délicat. Aux qualités classiques qu'elle avait puisées à l'école de Kalkbrenner, madame Pleyel avait ajouté la délicatesse et le charme, lorsqu'elle partit pour l'Allemagne et la Russie. A Pétersbourg, son talent subit une nouvelle transformation, après qu'elle eut entendu Thalberg. Le son splendide que tirait du piano cet artiste célèbre la saisit et lui fit comprendre quelles devaient être désormais ses études pour donner à son jeu cette ampleur de sonorité. A son retour en Allemagne, les succès qu'elle obtint dans ses concerts eurent un grand retentissement constaté par les journaux, notamment par

la *Gazette générale de musique de Leipsick.* Dans cette ville, Mendelsohn voulut diriger personnellement l'orchestre de ses concerts et donna le signal des applaudissements. A Dresde, à Prague, même enthousiasme. A l'arrivée de madame Pleyel à Vienne, les artistes et les amateurs semblaient être fanatisés par le talent de Liszt : ce grand artiste y donnait alors des concerts où la foule se précipitait et faisait au héros du piano des ovations dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors dans la capitale de l'Autriche. Entrer en lutte contre de tels succès eût été dangereux pour tout autre talent que celui de madame Pleyel : mais dès son premier concert, l'impression profonde qu'elle produisit lui prouva qu'elle n'avait pas été téméraire. Liszt, qui d'ailleurs a toujours montré beaucoup de sympathie à madame Pleyel, avait eu le bon goût de se faire son champion dans cette circonstance : il la conduisit lui-même au piano et lui tourna les feuilles. La haute aristocratie viennoise avait pris madame Pleyel sous sa protection, et tous les salons se disputaient l'avantage de la faire entendre à des auditoires d'élite.

En quittant Vienne, madame Pleyel se rendit directement à Bruxelles, où sa mère s'était fixée. Ce fut dans cette ville qu'elle réalisa le projet, formé à Pétersbourg, de réunir, aux précieuses qualités qu'elle possédait, la puissance sonore qui ne semble pas appartenir à la délicate constitution des femmes. Évitant pendant cinq ans les occasions de se faire entendre, elle fit, dans la solitude, un travail incessant pour atteindre à son but, et pour se jouer des difficultés de mécanisme les plus inouïes. Sûre d'elle-même après cinq années d'efforts et d'abnégation, madame Pleyel voulut rentrer avec éclat dans le monde musical, et se rendit à Paris, en 1845, pour y donner des concerts. La première fois qu'on l'entendit, peu de jours après son arrivée, ce fut dans une soirée musicale donnée dans les salons de Pape, facteur de pianos. L'effet qu'elle y produisit fut magique : les meilleurs artistes, à la tête desquels était Auber, et les organes principaux de la presse, l'entourèrent et la pressèrent de produire au grand jour son talent, dont le caractère était nouveau et différent de celui de tous les autres grands pianistes. Elle donna en effet au Théâtre Italien, deux concerts qui firent naître une émotion extraordinaire, et dont le souvenir ne s'est pas effacé à Paris. Le troisième concert était près d'être donné, lorsque la nouvelle d'une grave maladie de la mère de madame Pleyel lui parvint : elle partit immédiatement, abandonnant la continuation de succès dont il y a eu peu d'exemples. En 1846, madame Pleyel se rendit à Londres, où l'effet qu'elle produisit ne fut pas inférieur à celui qu'elle avait fait à Paris.

En 1848, cette grande artiste a été nommée professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles : c'est à elle que cette institution est redevable d'une véritable école de piano ; car avant qu'elle eût fait connaître à la Belgique les avantages de l'enseignement normal et fondamental pour jouer de cet instrument, cette partie de l'art était dans un état évident d'infériorité à l'égard des autres. Liszt a dit et répété souvent : *Il existe des pianistes très-habiles qui se sont ouvert des routes particulières, et qui obtiennent de brillants succès par les choses qui leur sont familières ; mais il n'y a qu'une seule école appropriée à l'art, dans toute son extension : c'est celle de madame Pleyel.* Les élèves formés par elle ont répandu ses traditions dans le monde ; de là vient que l'art de jouer du piano est aujourd'hui cultivé avec tant de succès en Belgique.

A différentes époques, depuis 1848, madame Pleyel a voyagé dans diverses parties de la France et y a excité l'enthousiasme dans ses concerts, ainsi qu'à Paris ; toutefois, il est juste de dire que la portée de son talent dans tous les genres de musique n'est connue que du petit nombre de personnes qu'elle admet à l'entendre chez elle. Les artistes et amateurs étrangers qui jouissent de ces avantages sont émerveillés de ce talent, de ces mains auxquelles aucune difficulté ne résiste, de cette puissance foudroyante, de cet art de modifier le son en raison du caractère de la musique, art que personne n'a poussé aussi loin ; de sa grâce inimitable, enfin, de sa haute poésie dans la musique classique des grands maîtres. Les artistes qui l'accompagnent dans cette musique sont toujours ébahis, confondus, accablés par cette réunion inouïe de tant de qualités supérieures. J'ai entendu tous les pianistes célèbres, depuis Hullmandel et Clementi jusqu'à ceux qui jouissent aujourd'hui d'une renommée méritée ; mais je déclare qu'aucun d'eux ne m'a donné, comme madame Pleyel, le sentiment de la perfection.

PLINE (Caius Plénius secundus), l'Ancien, naquit à Vérone, l'an 23 de l'ère chrétienne. Après avoir servi dans les armées des empereurs Vespasien et Titus, il obtint plusieurs emplois à Rome et en Espagne. Il périt, en 79, dans l'éruption du Vésuve qui engloutit Hercula-

num, Pompeïa et plusieurs autres villes. Il nous reste de lui une histoire naturelle en trente-sept livres, considérée à juste titre comme un des ouvrages les plus importants que nous a légués l'antiquité. On a plusieurs bonnes éditions de ce livre : une des meilleures est celle qui a été publiée dans la collection de Panckouke, avec la traduction de M. Ajasson de Grandsagne et les notes de Beudant, Brongniart, G. Cuvier et Daunou (Paris, 1829-1836). Pline traite d'objets relatifs à la musique et aux instruments des anciens, livre II, chap. 22; livre VII, chap. 22 et 56; livre IX, chap. 9; livre XI, chap. 51; livre XVI, chap. 36.

PLISCHKOWSKY (A.-F.), professeur de musique, né à Prinzlau (Bohême), fit ses études littéraires et musicales à Prague, puis se fixa dans sa ville natale, où il se livra à l'enseignement du chant. On a de lui un livre intitulé : *Leitfaden im Gesange, etc., für Gymnasien und Burgerschule* (Guide pour l'étude du chant, etc., à l'usage des colléges et des écoles communales); Prinzlau, 1837, in-4°.

PLOUVIER (Pierre-Joseph), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'établit à Paris, en qualité de professeur de guitare, vers 1804, puis se fixa à Bruxelles et s'y fit marchand et éditeur de musique. Il est mort dans cette ville vers 1826. Plouvier était aussi flûtiste. Il a publié de sa composition : 1° Sérénades pour deux flûtes et basson, liv. 1, 2, 3, 4; Bruxelles, Plouvier. 2° Quatuor pour guitare, deux violons et violoncelle, op. 4; *ibid.* 3° Pot-pourri pour guitare, violon et alto, op. 1; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux guitares; *ibid.* 5° Duos pour deux guitares et guitare et violon, op. 1, 14, 15 et 17; *ibid.* 6° Thèmes variés pour guitare et violon, op. 7; *ibid.* 7° Thèmes variés pour guitare seule; *ibid.* 8° Méthode complète pour guitare; *ibid.*

PLUTARQUE, polygraphe grec, naquit à Chéronée, dans la Béotie, vers l'an 49 de l'ère chrétienne. Disciple d'Ammonius, il suivit en beaucoup de choses la doctrine de Plutarque et celle de Platon. Il fleurit depuis le règne de Néron jusqu'à celui d'Adrien. Après avoir vécu à Rome et en Illyrie, dont il fut préfet, il fut revêtu de la dignité consulaire par son élève Trajan, puis retourna dans la Grèce, où il mourut l'an 139. L'édition grecque-latine des œuvres complètes de Plutarque donnée par Reiske (Leipsick, 1774-1782, 12 vol. in-8°) était une des plus estimées, avant que MM. Didot en eussent publié une excellente dans leur belle collection d'auteurs grecs. On a de ce laborieux écrivain de l'antiquité deux ouvrages où il traite de la musique : le premier est le commentaire sur la création de l'âme décrite dans le *Timée* de Platon. L'obscur passage dont il s'agit, en ce qui concerne la théorie des nombres musicaux des pythagoriciens, est expliqué dans le commentaire de Plutarque avec plus de clarté et de profondeur que par aucun autre. Il est regrettable que M. Cousin, dans ses notes sur le passage du *Timée* de Platon (œuvres traduites en français, t. XII, p. 330-339) ne paraisse pas avoir attaché au travail de Plutarque toute l'attention qu'il mérite; mais les *Études sur le Timée de Platon* de M. Th.-Henri Martin ont fourni sur ce sujet des éclaircissements plus satisfaisants et plus complets que ceux de Plutarque. Le second ouvrage de Plutarque est un dialogue qui traite spécialement de la musique. La plus grande partie de ce dialogue est relative à l'histoire de la musique; Plutarque n'y traite de la théorie que vers la fin. Bien que Requeno montre peu d'estime pour la partie historique du dialogue de Plutarque (*Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, t. I, p. 285), il n'en est pas moins vrai que ce dialogue, et le livre d'Athénée, sont les sources les plus certaines où nous pouvons puiser pour l'histoire de la musique pratique des Grecs. Le texte grec du dialogue de Plutarque, corrigé par Burette d'après plusieurs manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a servi pour l'édition de Reiske. Guillaume Xylander, Hermann Cruserius et Charles Valgulio en ont donné des versions latines. Il a été aussi traduit en italien par Marc-Antoine Gandino; mais le meilleur travail sur ce morceau est la traduction française de Burette avec le texte grec et un très-grand nombre de notes instructives (*voyez* Burette). Clavier, dans son édition complète des œuvres de Plutarque traduites par Amyot, a inséré la traduction du *Dialogue sur la musique*, par Burette, mais sans les notes. M. Ricardus Volkmann a donné une nouvelle édition du texte du dialogue de Plutarque sur la musique, avec une nouvelle version latine, une préface critique et un commentaire plein d'érudition sous ce simple titre : *Plutarchi de Musica; Lipsiæ*, 1856, gr. in-8°. L'ouvrage est suivi d'une dissertation intitulée : *De organis sive instrumentis veterum musicis epimetrum*. Il existe une édition du texte de Plutarque avec une traduction anglaise, sans nom du traducteur, sous le titre : *The περι μουσικής of Plutarch*

translated, Chiswick, C. Whittingham, 1822, petit in-8°. J'ai appris que M. J.-H. Bromby, de Hull, est l'auteur de la traduction.

PODBIELSKI (Jacques), organiste prussien, vers la fin du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Niedt, dans son *Manuel de musique* (p. 184 et 185, édition de Mattheson) et par Motz, dans sa *Défense de la musique religieuse.* Walther possédait des pièces de clavecin de cet artiste.

PODBIELSKI (Chrétien-Guillaume), organiste de la cathédrale, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1740. Son père lui enseigna le musique, et il fit ses études à l'université de sa ville natale. Devenu organiste habile, il obtint l'emploi ci-dessus désigné, et bientôt il justifia la confiance qu'on avait eue en ses talents, par la publication de sonates de clavecin, remarquables sous le rapport de la nouveauté des idées et de l'élégance de la facture. Il mourut subitement à Kœnigsberg, le 3 janvier 1792. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour le clavecin ; Riga, 1780. La première édition ayant été épuisée en quatre ans, ces sonates furent réimprimées à Leipsick, en 1784. 2° Six sonates pour le clavecin, op. 2 ; Riga, 1783. Une deuxième édition a paru à Leipsick. 3° Petites pièces pour le clavecin et pour le chant ; Kœnigsberg, 1783.

PODIO (Guillaume DE), prêtre espagnol, vivait vers la fin du quinzième siècle, vraisemblablement à Valence. On a de lui un traité de musique qui paraît être le plus ancien livre imprimé sur cet art en Espagne, et dont la rareté est excessive. Cet ouvrage a pour titre : *Guillelmo de Podio presbytero commentariorum musices ad reverendissimum et illustrissimum Alphonsum de Aragonia episcopum incipit prologus.* Au dernier feuillet, on dit : *Impressum in inclita urbe Valentina, impensis magnifici Domini Jacobi de Villa per ingeniosos et artis impressoriæ expertos Petrum Hagenbach et Leonardum Hutum, Alemanos. Anno* 1495, *die undecima mensis Aprilis,* in-4°.

POECK (Ignace, chevalier DE), amateur de musique à Vienne, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'une brochure intitulée : *Darstellung des Zustandes der Oper und des Ballets, in K. K. Hoftheater nachst dem Kœrnthnerthor, wœhrend der Pachtung des Herrn D. Barbaja* (Tableau de la situation de l'opéra et des ballets au théâtre impérial de la Porte de Carinthie, sous la direction de M. Barbaja); Vienne, Wallishauser, 1825, in-8°.

POEL (le P.), bénédictin du couvent de Neustadt-sur-le-Mein, est auteur de sonates pour le clavecin qui ont été publiées sous ce titre : *Objectum pinnarum tactilium; sive sonatæ sex pro clav.;* Nuremberg, 1746, in-fol.

POELCHAU (Georges), né à Cremon, petite ville de la Livonie, le 5 juillet 1773, parcourut la Russie sous le règne de Paul Ier, puis s'établit à Hambourg, où il se fit entendre comme chanteur dans les concerts. Ce fut dans cette ville qu'il commença la formation d'une des plus belles bibliothèques musicales qu'ait possédées un particulier, par l'acquisition de toute la collection délaissée par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, dans laquelle se trouvaient beaucoup de manuscrits originaux de Jean-Sébastien Bach et des autres artistes de cette famille illustre. Pœlchau fit ensuite un voyage en Italie, et y réunit une multitude de livres rares et d'œuvres de musique imprimées dans les seizième et dix-septième siècles. Fixé à Berlin, en 1813, il devint membre de l'Académie de chant et en fut un des soutiens les plus zélés. Il mourut dans cette ville, le 12 août 1836. Chargé par sa famille de faire le catalogue de sa magnifique bibliothèque, le professeur Dehn employa plusieurs années à l'accomplissement de cette tâche. Sur sa proposition, le roi Frédéric-Guillaume IV acheta cette immense collection et la réunit à la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, déjà fort riche avant cette addition.

POELCHAU (le Dr. P. A.), de la même famille que le précédent, est né vers 1790, à Cremon (Livonie). Fixé à Riga, vers 1830, il fut diacre dans la cathédrale de cette ville. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Ueber die Angriffe auf das in Riga und Livland sich in Kirchlichen Gebrauche befindende deutsche Gesangbuche* (Sur les causes irrésistibles qui ont fait admettre les livres de chant allemands dans l'usage des églises à Riga et dans la Livonie) ; Riga, 1833, in-8°. Cette édition est la deuxième.

POELITZ (Charles-Henri-Louis), Saxon de naissance, mort à Dresde, en 1831, fut professeur de philosophie et de droit dans plusieurs universités d'Allemagne et membre de diverses académies. Parmi ses nombreux écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Grundlegung zu einer Wissenschaftlichen Aesthetik, etc.* (Bases d'une esthétique scientifique etc.); Pirna, 1800, in-8° de cent soixante-huit pages. On y trouve quelques

Mich. Poccianti Catalogus scriptorum Florentinorum omnis generis. Flor. 1589. (H. lit. P. 4° 175)

bonnes choses concernant la philosophie de la musique.

POESSINGER (François-Alexandre), dont le nom est aussi écrit **PESSINGER**, violoniste de l'orchestre du théâtre national à Vienne, depuis la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville vers 1825. Il a composé et publié : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Vienne, Artaria, 1799. 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3 ; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4 ; *ibid.* 4° Pièces pour trois flûtes, op. 5 ; *ibid.* 5° Variations pour flûte et basse, op. 6 ; *ibid.* 6° Trio pour flûte, violon et alto, op. 7 ; *ibid.* 7° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 18 ; *ibid.* 8° Plusieurs suites de quatuors sur des thèmes de Rossini et de Weber ; *ibid.*

POGGI (Antoine), ténor distingué, né à Bologne, en 1808, fit ses études musicales sous la direction des maîtres Celli et Corticelli ; puis il alla terminer son éducation vocale à Naples, où il reçut des leçons de Nozzari (*voyez* ce nom). En 1828, il débuta à Paris dans la *Donna del Lago*, de Rossini : il y produisit peu d'effet et n'acheva pas la saison. De retour en Italie, il chanta au théâtre Saint-Charles, de Naples, pendant les années 1829 et 1830, et son talent s'y perfectionna d'une manière remarquable. Dans cette dernière année, il se rendit à Palerme, où il obtint de brillants succès. On le retrouve à Pise, puis à Rome, en 1833 ; à Gênes, dans l'année suivante ; à Milan, en 1835, et dans la même année à Vienne, où il retourna en 1837, 1838 et 1839. Milan l'avait rappelé, en 1836, et il y chanta encore en 1838 et en 1845. Dans les années 1837 et 1844, il brilla à Venise. Il avait été appelé à Petersbourg, en 1840 ; mais le climat de la Russie n'étant pas favorable à sa santé, il revint promptement en Italie, et chanta à Trieste et à Turin. Dès 1842, l'affaiblissement de son organe vocal avait commencé à se faire sentir, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-quatre ans ; la progression du mal fut rapide, et Poggi fut obligé de renoncer à la carrière du théâtre, en 1845. Il était membre de la Société de Sainte-Cécile de Rome et des académie sde Turin, de Venise et de Florence. Il avait épousé la célèbre cantatrice Frezzolini, à Turin, en 1841 ; mais ils vécurent peu ensemble, et la Frezzolini conserva toujours le nom sous lequel elle avait fait sa réputation.

POHL (Guillaume), docteur en médecine et amateur de musique, né en Silésie, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et mourut vers 1807. On connaît de sa composition : 1° Deux sonates pour clavecin ; Vienne, 1790. 2° Trois duos pour deux violons ; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4 ; *ibid.* 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5 ; *ibid.*, 1792. 5° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6 ; *ibid.*, 1793. 6° Nocturne pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 2 ; *ibid.*, 1791. 7° Cavatine de *la Molinara* variée pour flûte, violon, alto et violoncelle ; *ibid.* On a aussi de cet amateur des chansons allemandes publiées à Breslau, vers 1785, et plus tard à Vienne.

POHL (Joseph), compositeur de musique d'église, né en Silésie, vécut à Breslau, vers 1800. On a gravé quelques morceaux de chant et de piano de sa composition, à Breslau, chez Leuckart.

POHL (François-Benoît), docteur en médecine, est né à Lœwenberg, en 1792. Après avoir reçu les premières leçons de musique du cantor Scheer, il fréquenta le gymnase de Grussau, et en 1812, il se rendit à l'université de Breslau, où il suivit les cours de médecine pendant qu'il continuait ses études musicales. Après un séjour de quatre ans dans cette ville, il alla à Vienne où il se lia avec Mayseder, Bœhme, Weiss, Merk, et autres hommes distingués. Habile violoniste, il faisait quelquefois sa partie dans les quatuors de Schuppanzigh. En 1817, il fit un voyage à Berlin, puis il se fixa à Lœwenberg, pour y exercer la médecine. Il y vivait encore en 1841. Pendant son séjour à Berlin, il a publié une dissertation académique intitulée : *De artis musicæ in sanos et ægrotantes effectu ;* Berlin, 1818, in-8° de trente et une pages.

POHL (le docteur Richard), savant, littérateur et musicien de l'époque actuelle (1853-1863), ne m'est connu que par quelques-uns de ses travaux. D'après le peu de renseignements qui me sont parvenus, le docteur Pohl est né à Dresde ; après avoir fait ses études à l'université de Leipsick, ainsi qu'au conservatoire de cette ville, il est retourné dans la capitale de la Saxe et y a vécu quelques années. Il y était en 1853 ; mais deux ans après, on le trouve fixé à Weimar, où je crois qu'il est encore (1864). M. Pohl s'est fait connaître d'abord par une suite de lettres, au nombre de huit, réunies sous ce titre : *Akustiche Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populære Darstellung der Akustik als Naturwissenschaft in Beziehung zur Tonkunst*, (Lettres concernant l'acoustique pour les mu-

+

…gliani, Franc. cf. Bonazzi, Ferd.

siciens et les amateurs. Exposé populaire de l'acoustique, comme science naturelle en rapport avec la musique); Leipsick, Bruno Hinze, 1853, petit in-8° de cent vingt-huit pages. L'avertissement est daté de Dresde, au mois de février 1853. La méthode de M. Pohl est claire, facile, et son style a toute la simplicité nécessaire pour un travail de ce genre. Les écrits de Kraushaar, de Wœltje, de Stehlin, de Drobisch et d'Opelt, lui ont fourni la matière de ses lettres. Il est regrettable que cette première partie du travail de son auteur soit la seule qui ait vu le jour. Zélé partisan de la musique de Richard Wagner et de son système dramatique, M. Pohl s'est associé à M. Brendel, pour la rédaction et la publication de l'écrit périodique intitulé : *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations à l'art, la vie (intellectuelle) et la science), depuis la deuxième année (1857) jusqu'à la sixième (1861), qui a été la dernière. Ainsi qu'il arrive partout aux apôtres de doctrines déplorables, qui prétendent donner à la musique une direction qui lui est antipathique et aussi contraire à son essence qu'au sentiment universel, cet écrit n'a pas trouvé de lecteurs en nombre suffisant pour le faire vivre. En dépit, je ne dirai pas des convictions, mais du *parti pris* des sectateurs de l'art faux qu'on veut substituer au vrai, tous leurs efforts seront vains en définitive; mais ils produisent, par des écrits semblables, un mal réel sur les âmes faibles, dans lesquelles ils ébranlent la foi en la réalité du beau ainsi que dans ses conditions éternelles. En exaltant les dernières œuvres de Beethoven, aberrations d'un génie qui s'éteint, et les monstrueuses combinaisons de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, monuments d'impuissance à créer dans le domaine de la noble et belle musique, les rédacteurs des *Anregungen* ont contribué à faire naître le doute et l'anarchie actuelle d'opinions, qui font descendre aujourd'hui la nation allemande de la position élevée où l'avaient placée les Bach, Hændel, Gluck, Haydn, le divin Mozart et Beethoven, dans sa belle époque.

POHLE (M.-A.), médecin à Wittenberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *De Curatione morborum per cantu*; Wittenberg, 1706, in-4°.

POHLEI (Rodolphe), pianiste, né à Nordhausen, vers 1810, s'est fixé à Leipsick, en 1836, et y a fait représenter, dans la même année, un petit opéra intitulé *Florette*. On a aussi de lui des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano.

POHLENZ (Chrétien-Auguste), organiste à l'église Saint-Thomas et directeur de musique du grand concert de Leipsick, est né en 1790, à Sallgast, dans la Basse-Lusace. Il a publié deux recueils de polonaises pour le piano, à Leipsick, chez Hoffmeister et Peters, deux recueils de chants allemands à quatre voix; *ibid.*, et des chants à voix seule; *ibid.* On connaît de lui de la musique d'église et des chants pour un chœur d'hommes. Pohlenz fut directeur de musique de la Société des amateurs et de l'Académie de chant. Il est mort à Leipsick, d'une attaque d'apoplexie, le 9 mars 1843.

POISE (Ferdinand), compositeur, né à Nîmes, le 4 juin 1829, y apprit les éléments de la musique. S'étant rendu fort jeune à Paris, il entra au collége Louis-le-Grand, y fit ses études classiques et fut reçu bachelier ès lettres. En 1850, il fut admis au Conservatoire et y devint élève d'Adolphe Adam pour la composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le grand prix de composition de l'Institut de France, en 1852. Dans l'année suivante, il a fait représenter au Théâtre-Lyrique son premier opéra intitulé *Bonsoir, voisin*, qui a obtenu plus de cent représentations. Parti ensuite pour l'Italie et l'Allemagne, conformément au règlement des grands concours de l'Institut, M. Poise revint à Paris, en 1855, et donna dans la même année, au Théâtre-Lyrique, *les Charmants*, opéra en un acte, qui obtint aussi plus de cent représentations, et a été repris à l'Opéra-Comique. En 1856, il fit représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, *Polichinelle*, en un acte; en 1858, *Don Pedro*, en deux actes et trois tableaux, à l'Opéra-Comique, et en 1861, au même théâtre, *le Jardinier galant*, en deux actes et trois tableaux. Le style de M. Poise rappelle celui de son maître; mais à un degré plus faible : la distinction y manque.

POISOT (Charles-Émile), né à Dijon, le 8 juillet 1822, étudia d'abord le piano dans cette ville, sous la direction de M. Jules Senart, élève de Liszt et artiste distingué. Arrivé à Paris en 1834, M. Poisot acheva ses études classiques au Lycée national : dans le même temps, il reçut des leçons de piano d'un élève de Zimmerman, nommé *N.-G. Bach*. Plus tard, il eut tour à tour pour maîtres de cet instrument Louis Adam (père), M. Stamaty et Thalberg. Après avoir étudié le contrepoint dans les leçons privées de M. Leborne, M. Poisot entra au Conservatoire, en 1844, et

y devint élève d'Halévy, dont il suivit le cours pendant quatre ans. Dès 1835, M. Poisot avait commencé à publier des romances et des chansonnettes chez la plupart des éditeurs de Paris. Le 16 octobre 1850, il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *le Paysan*, en un acte, dont le livret est de M. Alboise. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano et chant, a été publiée chez Richault. On connaît aussi du même artiste deux opéras de salon, *le Coin du feu*, en un acte; Paris, Challiot, et *les Terreurs de M. Péters*; Paris, Ledentu. En 1852, M. Poisot retourna à Dijon et y resta deux ou trois années, s'occupant de l'enseignement et de travaux littéraires relatifs à la musique. Ce fut alors qu'il écrivit et publia l'ouvrage qui a pour titre : *Essai sur les musiciens bourguignons, comprenant une esquisse historique sur les différentes transformations de l'art musical en France, du neuvième au dix-neuvième siècle*; Dijon, Lamarche et Drouelle, 1854, gr. in-8°. Les Mémoires de l'Académie de Dijon (1857) contiennent une *Notice biographique de Rode* que M. Poisot écrivit à la même époque. De retour à Paris, il a publié son livre intitulé : *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*; Paris, E. Dentu, 1860, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-quatre pages. On a aussi de cet artiste-littérateur : *Notice sur Brifaut*, lue à l'Académie de Dijon, en 1859, et *Notice sur Mongin* (*voyez* ce nom), extrait du *Journal de la Côte-d'Or* (1861). Les compositions instrumentales publiées de M. Poisot sont les suivantes : 1° Duo pour piano et violon sur des motifs de *Fidelio*; Paris, Richault. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle dédié à Onslow; Paris, Dumonchel, 3° Fantaisie à quatre mains sur les *Mousquetaires de la reine*; Paris, Brandus. 4° *La Marguerite*, polka difficile. 5° Exercices de mécanisme pour le piano; Paris, Benoît. 6° Grande valse de bravoure; Paris, Nowinski. 7° *Scherzo* pour piano à quatre mains; Paris, Benoît. 8° Fantaisie à quatre mains sur *la Straniera*; ibid., etc.

POISSL (Jean-Népomucène, baron DE), chambellan du roi de Bavière, intendant de la musique de la cour, est né le 15 février 1783, à Hauskenzell, dans la forêt de Bavière. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique : Danzi dirigea ses études dans cet art. En 1806, M. de Poissl fit le premier essai de son talent par un opéra-comique intitulé *Opern Probe* (La répétition d'un opéra); et deux ans après, il donna l'opéra sérieux *Antigone*. Ces faibles productions n'eurent qu'un médiocre succès. Quelques progrès se firent ensuite remarquer dans une messe de M. de Poissl et dans quelques morceaux de concert. Son *Ottaviano in Sicilia*, qu'il fit représenter en 1812, et qui fut accueilli avec beaucoup de faveur, indiqua aussi que le sentiment de la scène s'était perfectionné en lui. Deux ans après, il donna son *Athalie*, tragédie lyrique qui obtint le plus brillant succès, non-seulement à Munich, mais sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Un style plus élevé que dans ses précédentes compositions et l'originalité des idées justifiaient ce succès. Outre cet ouvrage, on a aussi représenté, à Munich, les opéras suivants du même compositeur : *Der Wittkampf in Olympia* (Le concours à Olympie), *Nitteti*, *la Représaille*, *Mérope*, *la Princesse de Provence* et *Der Untersberg*. Ce dernier opéra, du genre romantique, a été mis en scène en 1829, et a reçu beaucoup d'applaudissements. C'est le dernier ouvrage que M. le baron de Poissl a fait représenter. La perte de sa femme et la mort de plusieurs enfants l'ont détourné depuis lors du goût du théâtre; ces malheurs ne lui ont laissé de penchant que pour la musique d'église. Ayant été nommé, en 1823, intendant de la musique de la cour, il a réuni à ses fonctions, l'année suivante, celles d'intendant du théâtre royal. Des intrigues l'ont éloigné de ce dernier emploi : il a été remplacé par le conseiller de cour Kæstner. On a publié de M. de Poissl les ouvertures à grand orchestre de ses opéras : *Athalie*, *Mérope*, *Olympie* et *Ottaviano in Sicilia*, ainsi qu'un concerto pour violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit le 95^{me} psaume pour quatre voix solos et un chœur; un *Stabat* à huit voix et un *Miserere* aussi à huit voix, sans instruments, ainsi qu'un autre *Miserere* à six voix, avec des chorals intercalés.

POISSON (le P. Nicolas-Joseph), prêtre de l'Oratoire, naquit, en 1637, à Paris, suivant quelques biographes, ou à Vendôme, selon d'autres. Son attachement à la philosphie de Descartes lui attira des tracasseries et des chagrins. Exilé à Nevers, il y devint le grand vicaire de l'évêque; mais après la mort de ce prélat, il se retira à la maison de l'Oratoire de Lyon, et y mourut, le 3 mai 1710. On a du P. Poisson : *Le Traité de la mécanique de Descartes, suivi de l'abrégé de la musique du même auteur, traduit du latin en français, avec des éclaircissements et des notes*; Paris,

1668, in-4°. Les éclaircissements furent ensuite traduits en latin, pour les éditions postérieures des œuvres de Descartes, et publiés sous ce titre : *Elucidationes physicæ in Cartesii mechanicam et musicam, ex gallico lat. versæ; Amstelodami*, 1701, in-4°.

POISSON (l'abbé Léonard), né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens, et mourut le 10 mars 1753. On lui doit un très-bon livre qu'il publia sans nom d'auteur, sous ce titre : *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes*, etc.; Paris, Lottin, 1750, un volume in-8° de quatre cent dix-neuf pages. Ce livre, le traité du P. Jumilhac, et le traité historique de l'abbé Lebeuf, sont ce qu'on a publié de meilleur en France sur le plain-chant, dans le dix-huitième siècle.

POISSON (...), prêtre du diocèse de Rouen, fut curé à Bardouville, puis à Bocherville, dans ce diocèse, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*; Rouen, 1789, un volume in-8° de deux cent vingt-trois pages. On a quelquefois confondu ce livre et son auteur avec le livre et l'écrivain cités dans l'article précédent.

POISSON (Siméon-Denis), mathématicien distingué, né à Pithiviers, le 21 juin 1781, entra comme élève à l'École polytechnique lorsqu'elle fut organisée, et s'y fit bientôt remarquer par son aptitude et par son application. Lagrange, frappé de la promptitude de sa conception, dit un jour en présence de plusieurs professeurs et élèves de l'école : *Petit poisson deviendra grand*. Celui dont l'homme illustre jugeait ainsi l'avenir a justifié cet horoscope. Lorsque la nouvelle école normale fut instituée, en 1811, Poisson y fut appelé en qualité de professeur de mécanique. Depuis lors, il a été successivement appelé aux fonctions d'examinateur des élèves de l'École polytechnique et du corps royal d'artillerie, d'inspecteur des études des écoles militaires, de membre du conseil d'instruction publique, et d'astronome du bureau des longitudes. Il était aussi membre de l'Académie des sciences de l'Institut de France. Ce savant a cessé de vivre le 25 avril 1840. On a de lui un *Traité de mécanique* (Paris, 1833, deux volumes in-8°), où il traite de plusieurs objets relatifs à la philosophie de la musique. Il a fait insérer un *Mémoire sur la théorie du son*, dans le quatorzième cahier du *Journal de l'École polytechnique*, et le deuxième volume des nouveaux mémoires de l'Académie des sciences renferme un autre mémoire de lui *sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques, et sur la théorie des instruments à vent*. On a aussi de Poisson : *Sur la vitesse du son*, dans la *Connaissance des temps*, 1826. — *Mémoire sur les oscillations du son dans un vase d'une profondeur quelconque* (dans le t. XIX du *Journal de Mathématique*, de Gergonne).

POITEVIN (Guillaume), maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Aix, en Provence, au commencement du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, qui a été longtemps en usage dans le midi de la France.

POKORNY (François-Xavier), compositeur, naquit en 1729, dans la Bohême, et fit ses études musicales sous la direction de Riepel, à Ratisbonne. Il entra ensuite au service du prince d'Oettingen-Wallerstein, en qualité de musicien de la cour; mais il resta peu de temps dans cette position, ayant accepté la place de second violon chez le prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il mourut dans cette ville, en 1794. Pokorny a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de symphonies et de concertos pour le violon.

POKORNY (Gotthard), violoniste et organiste distingué, naquit à Bœmisch-Brod, le 16 novembre 1733. Son premier maître de musique fut Wenceslas Wrabecz, instituteur dont il fut plus tard le collègue, en qualité de sous-maître. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit entreprendre un voyage en Allemagne; mais il s'arrêta à Brünn, et y fut nommé, en 1760, maître de chapelle de l'église de Saint-Pierre. Il se maria dans cette ville, et eut une fille dont le talent sur le piano fut assez remarquable pour mériter les applaudissements de Mozart. En 1793, Pokorny fit un voyage en Bohême pour revoir le lieu de sa naissance. Il mourut à Brünn, le 4 août 1802, à l'âge de soixante-neuf ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs messes, des litanies, des vêpres, quelques concertos de violon, et des pièces pour le clavecin.

POKORNY (Joseph-François), fils de François-Xavier, naquit à Ratisbonne, vers 1760. Ainsi que son père, il fut attaché à la musique du prince de la Tour et Taxis, où il était encore en 1812. On a de lui en manuscrit des concertos pour le piano, et des sympho-

nies. Il a publié une cantate dédiée à l'archiduc Charles; à Augsbourg, chez Gombart.

POKORNY (Étienne), moine augustin, compositeur et organiste distingué, naquit à Chradim, en Bohême, et fit ses études au collége des Augustins de Teutschbrod. Il y fut employé comme chanteur dans la musique du chœur. Plus tard, il se rendit à Prague et y acheva de s'instruire dans la musique, sous la direction de Cajetan Mara, maître de chapelle de Saint-Wenceslas. Il écrivit à cette époque de la musique d'église, particulièrement un bon *Salve Regina*, et des offertoires qui se conservent dans les couvents de Strahow et de Raudnitz. En 1788, il fut envoyé en qualité d'organiste au couvent des Augustins de Vienne : il vivait encore en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Pokorny a mis en musique et fait graver *le Pèlerinage* de Schiller; Vienne, Diabelli.

POLACK. *Voyez* **POLLACK**.

POLANI (Jérôme), compositeur de l'école vénitienne, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il fut simple chantre de la chapelle de Saint-Marc. Il avait été, dans sa jeunesse, soumis à la castration, car il chantait dans cette chapelle les parties de soprano. Il a fait jouer, aux théâtres de Venise, les opéras suivants : 1° *Prassitele in Gnido*, 1700. 2° *La Vendetta disarmata dall' Amore*, 1704. 3° *Creso tolto alle fiamme*, 1705. 4° *Rosilda*, 1707. 5° *Vindice la pazzia della vendetta*, 1707. 6° *La Virtù trionfante di Amore vendicativo*, 1708. 7° *Il Cieco geloso*, 1708. 8° *Berengario Re d'Italia*, 1710. 9° *Chi la fà l' aspetta*, 1717.

POLANTUS (Jean); sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a imprimé une dissertation intitulée : *Vom christlichen Gebrauche der Orgeln* (De l'usage chrétien des orgues); Leipsick, 1655.

POLAROLO. *Voyez* **POLLAROLO**.

POLENI (Jean), célèbre physicien et antiquaire, naquit à Venise, en 1683, fut professeur d'astronomie, puis de physique à l'Université de Padoue. En 1719, il succéda à Nicolas Bernouilli en qualité de professeur de mathématiques. Il mourut en 1761, à l'âge de soixante-huit ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque : *De Physices in rebus mathematicis utilitate oratio;* Padoue, 1716, in-4°; il y traite de la musique dans la seconde partie.

POLICRETO (Joseph), compositeur, né à Ferrare, vers le milieu du seizième siècle, a composé des chansons napolitaines à trois voix dont il a été publié six livres sous ce titre : *Il ... libro delle napoletane a tre voci di Gioseffo Policreto e d' altri eccellentissimi musici, con alcune canzoni alla Ferrarese del medesimo, a quattro voci;* Venise, 1571, in-8°. Les autres compositeurs de ce recueil sont Jérôme Tast, allemand, et Anselme de Pérouse.

POLIDORI (Hortensio), compositeur, né à Camerino, dans les États de l'Église, vers la fin du seizième siècle, était, en 1621, maître de chapelle à la cathédrale de Fermo, et déjà, sans doute, depuis plusieurs années, car il publiait alors son cinquième livre de motets, qui était son neuvième œuvre. Cet ouvrage a pour titre : *Quinto libro de motetti a due, tre, quattro e cinque voci di Hortensio Polidori da Camerino, maestro di capella della metropoli di Fermo, dedicati alli molto illustri e molto reverendissimi canonici dell' istessa metropoli. Opera nona; in Venetia, app. Bart. Magni*, 1621, in-4°. Plus tard, Polidori occupa pendant plusieurs années la place de maître de chapelle à la cathédrale de Chieti, dans le royaume de Naples, puis il eut une position semblable à Pesaro. On connaît de sa composition : 1° *Messe a* 5 *e* 8 *voci, con ripieni e* 2 *violini;* Venise, 1631. 2° *Salmi a cinque voci concertati*, op. 12; Venise, Aless. Vincenti, 1634, in-4°. 3° *Motetti a voce sola e a duoi*, op. 13; *ibid.*, 1637, in-4°. 4° *Messe a cinque e otto voci concertati con* 2 *violini ad libit.*, op. 14; *ibid.*, 1639, in-4°. 5° *Salmi concertati a* 3 *e* 5 *voci, lib.* 2, *con stromenti*, op. 15; *ibid.* 6° *Salmi concertati a* 8 *voci, lib.* 1; ibid., 1641, in-4°. 7° *Salmi concertati a* 8 *voci in* 2 *chori, parte concertati et parte ripieni, lib.* 2; ibid., 1646, in-4°.

POLIDORI (Paul), violoniste italien, se trouvait à Paris, vers 1785 et y a fait graver six trios pour deux violons et basse, op. 1; Paris, Louis. Viotti le fit entrer à l'orchestre de l'Opéra italien de cette ville, en 1789; mais il y resta vraisemblablement peu de temps, car on ne le trouve plus au nombre des artistes de ce théâtre dans l'Annuaire des spectacles de 1791.

POLITIEN (Ange) ou **POLITIANO**, né le 14 juillet 1454, à Monte-Pulciano ou Poliziano, dans la Toscane, prit le nom du lieu de sa naissance, au lieu de celui d'*Ambrogini*, que portait son père. Également distingué comme poëte, historien, philosophe et critique, il cultiva aussi les arts avec suc-

cès, jouissant à la cour de Laurent de Médicis d'une faveur sans bornes, digne de ses talents et de son Mécène. Il mourut à Florence, le 24 septembre 1494, à l'âge de quarante ans. Les manuscrits rassemblés dans la Bibliothèque laurentienne lui ont fourni des renseignements intéressants relatifs à des objets de l'antiquité; il en forma ses *Miscellanea*, imprimés à Florence, en 1489, in-fol. Le quatorzième chapitre de ce recueil est consacré à des recherches sur l'instrument polycorde appelé en grec ναῦλα, ou plus exactement νάβλα, à l'occasion des vers d'Ovide :

Disce etiam duplici genialia *naulia* palma
Verrere : conveniunt dulcibus illa jocis.

Politien a aussi traité *de Musica naturali, mundana et artificiali* dans celui de ses ouvrages qui a pour titre : *Panepistemon, seu omnium scientiarum liberalium et mechanicarum descriptio;* dont il y a une édition de Florence, 1532, in-8°.

POLL (Georges), né en 1747, dans un village près d'Amberg, commença son éducation musicale au séminaire de cette ville, puis alla prendre des leçons de composition chez Riepel, à Ratisbonne. Plus tard, il remplit les fonctions de *cantor* à la cathédrale, et en dernier lieu, il entra chez le prince de Palm, en qualité de musicien de la chambre. Après que ce seigneur eut diminué son orchestre, Poll vécut en donnant des leçons et en jouant pendant trente-quatre ans la partie de première flûte au théâtre de Ratisbonne. Il a écrit pour ce théâtre l'opéra comique intitulé *le Grand Harem*. On connaît aussi de sa composition deux messes, six vêpres complètes, quatre sérénades et des solféges, le tout en manuscrit.

POLLACK (François-Charles-Joseph-Ernest), directeur de musique du théâtre national d'Inspruck, est né à Przychod, près d'Oppeln, en Silésie, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Admis au gymnase de Neisse, il y apprit la musique et remplit les fonctions d'organiste pendant sept ans. Le violon, la flûte et la guitare l'occupèrent aussi tour à tour. Dans la huitième année de ses études, il fréquenta le collége de Saint-Mathias, à Breslau; puis, en 1818, il suivit les cours de droit de l'université de cette ville. Ce fut alors qu'il reçut de Schnabel des leçons d'harmonie et de composition. Après plusieurs voyage entrepris pour donner des concerts, il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre de Brieg, et l'occupa pendant deux ans; puis il voyagea dans la Moravie, en Bohême, et s'arrêta à Dresde, où Charles-Marie de Weber l'engagea comme ténor de l'Opéra allemand. Ses débuts au théâtre de la cour furent heureux; mais il sentit la nécessité de se livrer à l'étude du chant, qui lui fut enseigné par Mieksch, chanteur de la chambre et directeur des chœurs. Pollack fut, peu de temps après, chargé des rôles de premier ténor dans les opéras comiques joués au théâtre d'été de Pilnitz. Après la mort de Weber, il s'éloigna de Dresde, voyagea et se fit entendre sur les théâtres de Linz, Augsbourg, Fribourg, Leipsick, etc.; mais, en 1834, il s'est fixé à Inspruck, où il remplit les fonctions de directeur de musique du théâtre. Il y a écrit des ouvertures et d'autres compositions. Je ne connais de lui que deux recueils de chants à voix seule, publiés à Breslau, chez Leuckart. Les biographes allemands ne fournissent pas de renseignements sur Pollack après cette époque.

POLLAROLO (Charles-François), compositeur, né à Brescia, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut élève de Legrenzi (*voyez* ce nom), qui le fit entrer fort jeune comme chanteur à la chapelle ducale de Saint-Marc, le 21 février 1665. Il resta longtemps dans cette position, car il n'obtint la place d'organiste du second orgue de cette chapelle que le 13 août 1690, avec un traitement de deux cents ducats. Il n'occupa cette place que peu de temps, ayant été nommé vice-maître de chapelle, le 22 mai 1692. Pollarolo trouva toujours peu de faveur près des procurateurs de Saint-Marc, parce que son penchant pour la composition dramatique lui faisait montrer peu de zèle dans ses fonctions à l'église : c'est ainsi du moins que M. Caffi explique (1) l'injure qui lui fut faite, en 1702, par la nomination d'Antoine Biffi à la position de premier maître de chapelle, quoiqu'il n'eût occupé jusqu'alors aucun emploi dans la musique de Saint-Marc. Pollarolo remplit, pendant trente ans, les fonctions de second maître, et mourut à la fin de 1722. Il fut le compositeur vénitien le plus fécond pour la scène, car le nombre des opéras qu'il a fait représenter, soit à Venise, soit dans d'autres villes, s'élève à *soixante-dix;* de plus, il a écrit plusieurs oratorios, des cantates et des pièces d'orgue. A Venise seule, il a donné soixante-quatre opéras, dont voici la liste : 1° *Demone amante, o Giugurta*, 1686.

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 322.

2° *Licurgo,* 1686. 3° *Antonino Pompeiano,* à Brescia, puis à Venise, 1689. 4° *Alboino in Italia,* 1691. 5° *La Pace fra Tolomeo e Seleuco,* 1691. 6° *Ibraim Sultano,* 1692. 7° *Iole Regina di Napoli,* 1692. 8° *Jefte,* 1692. 9° *Onorio in Roma,* 1692. 10° *Circe abbandonata,* à Plaisance, 1692, puis à Parme, dans la même année, et à Venise, 1697. 11° *La Forza della virtù,* 1693. 12° *Avvenimenti di Erminia e Clorinda,* 1693. 13° *Ottone,* 1694. 14° *La Schiavita fortunata,* 1694. 15° *Alfonso primo,* 1694. 16° *Amage, Regina de' Sarmati,* 1694. 17° *Gli inganni felici,* 1695. 18° *L'Irene,* 1695. 19° *Il Pastore d'Anfriso,* 1695. 20° *Ercole in cielo,* 1696. 21° *Rosamunda,* 1696. 22° *I Regi equivoci,* 1697. 23° *Tito Manlio,* 1697. 24° *Amore e Dovere,* 1697. 25° *La Forza d'amore,* 1697, et à Bologne, 1733. 26° *Ulisse sconosciuto in Itaco,* 1698. 27° *Marzio Coriolano,* 1698. 28° *Il Giudizio di Paride,* 1699. 29° *Faramondo,* 1699. 30° *Il color fà la Regina,* 1700. 31° *Lucio Vero,* 1700. 32° *Il Ripudio d'Ottavia,* 1700. 33° *Delirio comune per l' incostanza de' Genii,* 1701. 34° *Catone Uticense,* 1701. 35° *Ascanio,* 1701. 36° *Odio in Amore,* 1703. 37° *Venceslao,* 1703. 38° *Almanzor,* 1703. 39° *Arminio,* à Pratolino, 1703, puis à Venise, 1722. 40° *La Fortuna per dote,* 1704. 41° *Giorno di notte,* 1704. 42° *La Fede ne' tradimenti,* 1705. 43° *L' Enigma disciolta,* 1705. 44° *Dafni,* 1705. 45° *Flavio Pertarido, Re de Longobardi,* 1706. 46° *Filippo, Re di Grecia,* 1706. 47° *La Vendetta d'Amore,* 1707. 48° *Egisto,* 1708. 49° *L'Alcibiade, o violenza d'Amore,* 1709. 50° *Il falso Tiberino,* 1709. 51° *Costantino Pio,* 1710. 52° Le troisième acte d'*Eraclio,* 1712. 53° *L' Infedeltà punita,* 1712. 54° *Spurio Postumio,* 1712. 55° *Scipione,* 1712. 56° *Il Trionfo della costanza,* 1714. 57° *Semiramide,* 1714. 58° *Ariodante,* 1716. 59° *Germanico,* 1716. 60° *Farnace,* 1718. 61° *Le Pazzie degli amanti,* 1719. 62° *Lucio Papirio,* 1721. 63° *Plautella,* 1721. 64° *Il Pescatore disingannato,* 1721. Parmi ses ouvrages composés pour diverses villes d'Italie, on remarque : *Ascanio,* à Milan, 1702; *l'Equivoco,* à Rome, 1711; *Amore in gare co' l fasto,* à Rovigo, 1711; et *Astinome,* à Rome, 1719. Ses oratorios, au nombre desquels est *Jefte,* composé pour Vienne, en 1710, ne sont pas tous connus; Pollarolo avait composé trois ou quatre oratorios pour le Conservatoire *degli incurabili,* dont il fut maître pendant plusieurs années. Sa cantate *Fede, valore, gloria et fama,* fut exécutée, en 1716, dans le palais de l'ambassadeur d'Autriche. Ce maître ne peut pas être compté au nombre des artistes de génie qui exercent une influence plus ou moins active sur l'art de leur époque; toutefois il ne mérite pas le dédain avec lequel M. Caffi en parle (*loc. cit.*). Il a donné à l'instrumentation de ses ouvrages plus d'intérêt que les maîtres vénitiens à qui il succéda, et il écrivait bien. J'ai de lui deux pièces d'orgue en manuscrits originaux qui méritent d'être mises en parallèle avec ce qu'on a fait de mieux en Italie à son époque.

POLLAROLO (Antoine), fils du précédent, naquit vraisemblablement à Venise, vers 1680. Le 26 février 1723, il obtint la place de vice-maître de chapelle qu'avait occupée son père pendant trente ans, et le 22 mai 1740, il succéda à Lotti dans la place de premier maître de chapelle : il la conserva jusqu'au mois de septembre 1749. On ignore s'il mourut à cette époque. Il a donné aux théâtres de Venise : 1° *Aristeo,* 1700. 2° *Griselda,* 1701. 3° *Leucippo e Teone,* 1702. 4° *Cosroe,* 1723. 5° *Furia Lucrezia,* 1726. 6° *Nerina,* 1728. 7° *La Sulpizia fedele,* 1729. On conserve, dans les archives de la cathédrale de Saint-Marc, de la musique d'église composée par Antoine Pollarolo.

POLLEDRO (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Turin, est né en 1776, à *la Piora,* village près de cette ville. Destiné au commerce, il n'apprit d'abord la musique que pour se délasser de ses autres études. Un ami de sa famille lui avait donné un petit violon, sur lequel il s'exerça dans ses heures de récréation. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, son père, remarquant ses heureuses dispositions pour cet instrument, lui donna pour maître Mauro Coldarero, violoniste à Asti, qui lui fit faire de rapides progrès par l'étude des œuvres de Corelli et des autres grands violonistes de l'ancienne école. Plus tard, il passa sous la direction de Gaétan Vai, premier violon de la chapelle de Asti, puis il alla achever ses études à Turin, avec un artiste nommé *Paris.* Parvenu à l'âge de quatorze ans, Polledro fit un premier voyage dans la Lombardie, pour y donner des concerts. De retour à Turin, il s'y fit aussi entendre en public, et Pugnani ayant remarqué dans son jeu de belles qualités, offrit de lui donner des leçons; mais l'élève ne put profiter des excellents conseils d'un tel maître que pendant six mois, car la santé de Pugnani ne lui permit bientôt plus

de se livrer à l'enseignement. Peu de temps après, Polledro entra dans la chapelle de Milan, puis il fut nommé premier violon de Sainte-Marie Majeure, à Bergame. Les troubles de la guerre l'ayant obligé de s'éloigner de cette ville, il se rendit à Moscou, en 1799, et y demeura pendant cinq ans, puis à Pétersbourg. En 1809, il fit un voyage en Allemagne, et jusqu'en 1812, il parcourut ce pays, donnant des concerts dans la plupart des grandes villes. Après avoir aussi visité la Hollande et l'Angleterre, il retourna en Italie, en 1814, se fit entendre à Milan, Florence, Bergame, Padoue, Rome, Naples, Palerme. De retour enfin à Turin, il y a obtenu, en 1815, la place de maître de chapelle. Les journaux allemands ont accordé de grands éloges au talent de cet artiste, dont on a publié : 1° Concertos pour violon, op. 6, 7, 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour violon et orchestre, op. 3, 5, 8; *ibid.* 3° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 9; *ibid.* 4° Exercices pour violon seul; *ibid.* 5° Duos pour deux violons, op. 11; Vienne, Mechetti.

POLLET (Charles-François-Alexandre), connu sous le nom de **POLLET AINÉ**, naquit à Béthune, en Artois, dans l'année 1748. Après avoir étudié quelques temps la guitare, il quitta cet instrument pour le cistre, sur lequel il acquit une habileté remarquable. Arrivé à Paris, en 1771, il s'y fit bientôt une brillante réputation, mit le cistre à la mode et en donna des leçons. Dans l'espace d'environ vingt ans, il publia dix-huit œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre, ainsi qu'une méthode pour cet instrument qui parut chez Leduc, à Paris, en 1786. Il faisait aussi paraître un journal d'airs d'opéras pour le cistre, qui fut interrompu par les événements de 1793. Pollet se retira alors à Évreux, où il vivait encore en 1811; j'ignore l'époque de sa mort.

POLLET (Jean-Joseph-Benoît), frère puîné du précédent, naquit à Béthune, vers 1753, se livra d'abord, comme son frère, à l'étude du cistre, et en donna des leçons à Paris : mais par les conseils de Krumpholz, il abandonna cet instrument pour la harpe. Madame de Genlis et Pollet se sont disputé l'honneur d'avoir été les premiers à faire usage des sons harmoniques des deux mains. Pollet est mort à Paris, en 1818. Il a publié de sa composition : 1° Plusieurs œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre. 2° Concertos pour la harpe, n^os^ 1, 2, 3; Paris, Hanry. 3° Nocturnes pour harpe, guitare et flûte, n^os^ 1 et 3; *ibid.* 4° Trio pour harpe, cor et basson; *ibid.* 5° Airs variés pour harpe et cor; *ibid.* 6° Sonates pour harpe seule (au nombre de quatorze); Paris, Naderman, Hanry. 7° Beaucoup d'airs variés, de caprices et de pots-pourris pour le même instrument; *ibid.* 8° Méthode de harpe, op. 14; Paris, Hanry. Elle a été traduite en allemand; Offenbach, André.

POLLET (L.-M.), fils du précédent, né à Paris, vers 1783, se livra à l'étude de la guitare, pour laquelle il a publié quelques œuvres, et se fit marchand de musique. Il est mort, vers 1830. Cet artiste a publié : 1° Airs variés pour guitare. 2° Méthode pour guitare. 3° Valses et rondeaux pour piano à quatre mains; Paris, Hanry.

POLLET (Marie-Nicole **SIMONIN**), femme du précédent, née à Paris, le 4 mai 1787, était fille de Jean-Baptiste Simonin, luthier, auteur d'une mécanique pour la harpe. Elle reçut pendant trois ans des leçons de Blattmann pour cet instrument, puis perfectionna son talent sous la direction de Dalvimare. Vers 1808 et dans les années suivantes, elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts. Elle a publié quelques airs variés pour la harpe. Madame Simonin Pollet était connue avantageusement comme professeur de cet instrument. Elle a voyagé en Allemagne, en Pologne et en Russie, et a eu partout des succès.

POLLET (Joseph), fils du guitariste de ce nom et de madame Simonin-Pollet, est né à Paris, le 30 avril 1803, et fut admis comme élève au Conservatoire, le 7 octobre 1824. Après avoir étudié l'harmonie sous la direction de Dourlen, et reçu des leçons d'orgue de M. Benoist, il devint élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint et la fugue. En 1829, le second prix de fugue lui fut décerné au concours; il obtint le premier, en 1830. Sorti de cette école en 1831, M. Pollet fut nommé organiste de l'église Notre-Dame, et plus tard il eut la place de maître de chapelle de cette cathédrale. Il occupe encore cette position (1863). On a de cet artiste distingué des motets et autres morceaux de musique d'église publiés à Paris.

POLLET (Charles), fils du précédent, si je suis bien informé, est organiste à Paris, et a publié des préludes pour orgue; Paris, Repos; des cantiques, *Te Deum, O Salutaris,* et *Domine Salvum,* à voix seule avec orgue, chez le même éditeur.

POLLIER (Matthias), chapelain-chantre de la cathédrale d'Anvers, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au com-

mencement du dix-septième. Il a publié une collection de messes des maîtres les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectissimarum Missarum flores, ex præstantissimis nostræ ætatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum, collecti, et ad ecclesiæ catholicæ usum ordine decenti dispositi; Antverpiæ ex typographia musica Petri Phalesii*, 1599, in-4° obl. Les messes contenues dans ce recueil sont : 1° *Missa* Cantabo Domino, à quatre voix, de Viadana. 2° *Idem* Ad placitum, à quatre voix, d'Orlande Lassus. 3° *Idem* Sacerdos pontifex, à cinq voix, par Pierluigi de Palestrina. 4° *Idem* Sine nomine, à cinq voix, par M. Pollier. 5° *Idem* Sexti toni, à cinq voix, par Orl. Lassus. 6° *Idem* Sagitta Jonathæ, à six voix, par Tiburce Massaini. 7° *Idem* Primi toni, à six voix, par J.-M. Asola. 8° *Idem* Decantabat, à huit voix, par Jean Croce.

POLLINI (François), naquit en 1763, à Laybach, en Illyrie, appelé *Lubiana* par les Italiens. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Vienne et y devint élève de Mozart, qui lui a dédié un rondo pour piano et violon, ainsi qu'on le voit par le catalogue imprimé des compositions de ce maître. Fixé à Milan, vers 1793, il y trouva Zingarelli qui dirigea ses études de composition. En 1798, il écrivit pour le théâtre de la *Canobbiana* l'opéra bouffe intitulé *la Casetta nei boschi*, et le 30 avril 1801, il fit chanter, au théâtre de la Scala, la cantate *Il Trionfo della pace*, à l'occasion de la paix d'Amiens. Peu de temps après, Pollini fit un voyage à Paris, et y publia, chez Érard, trois sonates pour le piano. De retour à Milan, il fut bientôt après nommé professeur de piano au Conservatoire de cette ville, qui venait d'être institué. C'est pour cet établissement qu'il écrivit une bonne méthode de piano dont la première édition a paru en 1812 chez Ricordi. Ses caprices, ses sonates, ses exercices pour le piano étaient recherchés par les artistes et les amateurs. C'est dans un de ces morceaux, intitulé *Uno de' trentadue esercizi in forma di toccata*, que Pollini donna le premier exemple des combinaisons d'un chant suivi avec des traits brillants exécutés par les deux mains. Ce morceau, écrit sur trois portées, parut en 1820. Dans sa lettre de dédicace à Meyerbeer, Pollini s'exprime ainsi : « Je me suis proposé d'offrir » un chant simple plus ou moins large et de » différents caractères combiné avec des ac- » compagnements de rhythmes variés, afin de » faire distinguer avec une expression parti- » culière la partie du chant de celle qui l'ac- » compagne (1). » Déjà des exemples de combinaisons de ce genre se trouvaient dans une pièce de Clementi et d'autres plus remarquables encore dans une sonate de Beethoven; mais non d'une manière suivie, et comme manifestation d'un système. L'ouvrage de Pollini, au contraire, est basé sur le développement de cette idée. Il paraît que c'est le même ouvrage qui a fourni à Thalberg l'indication d'après laquelle il a donné à son talent le caractère tout spécial qu'on lui connaît, et qui a fait une révolution dans l'art de jouer du piano (*voyez* Thalberg). Pollini est mort à Milan, au mois d'avril 1847, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. On connaît de sa composition : 1° Trois sonates pour piano seul; Paris, Érard. 2° Sonate, caprice et variations pour deux pianos; Milan, Ricordi. 3° Sonate facile pour piano et violon, op. 33; *ibid.* 4° Introduction et rondeau pastoral pour le piano à quatre mains; *ibid.* 5° Beaucoup de caprices, de toccates, de rondeaux et de fantaisies publiées chez le même éditeur. 6° Des variations *idem*, ibid. 7° La méthode de piano dont il a donné une seconde édition considérablement augmentée; *ibid.* Pollini a écrit aussi de bonne musique d'église; mais on n'en a publié qu'un *Stabat mater* en langue italienne, pour soprano et contralto, avec accompagnement de deux violons, deux violoncelles et orgue. Dans la musique de chambre, son chant de *Selma* pour soprano, tiré des poésies d'Ossian, a été publié et a obtenu un brillant succès.

POLLUX (Jules), grammairien et rhéteur grec, naquit à Naucratis, en Égypte, vers la fin du règne d'Adrien (deuxième siècle de l'ère chrétienne). Il vécut quelque temps à Rome, y eut des succès dans l'art oratoire, et fut choisi par Marc-Aurèle pour être un des instituteurs de son fils Commode. Pollux se retira ensuite à Athènes, où il mourut à l'âge de cinquante-huit ans, dans les premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne. On lui doit une sorte de Lexique grec, intitulé *Onomasticon*, où les mots sont rangés par ordre d'analogie. Cet ouvrage est divisé en six livres : il traite de la musique et des instruments dans le 4e chapitre du second livre, et dans les 7e, 8e, 9e, 10e et 11e du quatrième. La meilleure édition ancienne de ce livre est celle que Le-

(1) *Io mi proposi di offrire un canto semplice, più o meno spianato e di differente carattere combinato con accompagnamenti di ritmi variati, e di condurre a distinguere con una particolare espressione e tocco la parte del canto da quello che lo accompagnano.*

derlin et Hemsterhuys ont publiée à Amsterdam, chez Wettstein, en 1706, 2 vol. in-fol. Il en a été donné une très-correcte par Emmanuel Bekker, à Berlin, en 1846, 2 vol. in-8°.

POLTZ (Jean), né à Lubeck, le 4 décembre 1660, fit ses études à l'université de Wittenberg, fut co-recteur dans sa ville natale, en 1689, puis recteur en 1694, et enfin pasteur à Preetzen, où il mourut le 18 octobre 1705. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *De Harmonica musica,* Wittenberg, 1679, in-4° de vingt-huit pages.

POLYMNESTES DE COLOPHON, musicien grec, était fils de Mélès, citoyen de Colophon, ville d'Ionie, célèbre par ses oracles. Il paraît avoir vécu après Terpandre et Clonas. Plutarque dit qu'il travaillait dans le même genre de poésie musicale que ces deux musiciens, c'est-à-dire, qu'il composait des airs de flûte, *des prosodies,* des chants élégiaques, et des épiques. Ses airs de flûte s'appelaient de son nom *polymnestiens* ou *polymnastiens*. Le même auteur compte Polymnestes parmi ceux qui firent à Lacédémone le second établissement de la musique, et qui introduisirent dans cette ville, en Arcadie et dans Argos, plusieurs danses nouvelles; enfin, il lui attribue des airs de flûte appelés *orthiens,* auxquels il joignit la mélopée ou la musique vocale.

PONCE (Nicolas), graveur et littérateur, né à Paris, le 12 mars 1746, mort en cette ville, le 21 mars 1831, a fait insérer dans le recueil intitulé *Les quatre Saisons du Parnasse* (troisième partie, p. 264 et suivantes), un fragment *Sur les causes des progrès et de la décadence de la musique chez les Grecs*.

PONCHARD (Antoine), né en 1758, à Bussu, près de Péronne (Picardie), perdit son père un an après sa naissance. Sa mère, femme intelligente, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, le fit entrer comme enfant de chœur à l'église principale de Péronne, où il fit ses études littéraires et musicales; puis il alla les achever à la cathédrale de Liége, particulièrement pour la composition. Rentré en France, il obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Malo, qu'il abandonna ensuite pour la même position à la cathédrale de Bourges. Plus tard, il fut appelé à Auxerre pour y remplir les mêmes fonctions. Arrivé à Paris, il s'y maria en 1786, et dans l'année suivante, il alla s'établir à Pont-le-Voy, où il eut l'emploi de professeur de musique du collége royal. Cinq ans après, les événements de la révolution ayant dispersé les ecclésiastiques qui dirigeaient ce collége, Ponchard se trouva sans emploi et se retira d'abord à Blois, puis au village de Mareuil, dont il avait été nommé maître d'école. Plus tard, il reçut sa nomination de receveur des contributions de l'arrondissement d'Auxerre et retourna dans cette ville avec sa femme et ses enfants; mais étranger aux connaissances administratives et toujours artiste de cœur, il donna sa démission pour se faire chef d'orchestre d'une troupe dramatique venue à Auxerre et qu'il suivit à Châlon-sur-Saône, puis à Tournon. En 1803, il s'établit à Lyon, y dirigea l'orchestre du Grand-Théâtre et s'y fit connaître comme artiste de talent. Ses fils ayant achevé leur éducation, furent admis au Conservatoire de Paris, en 1808. Après les heureux débuts de celui qui est l'objet de la notice suivante, son père voulut jouir de ses succès et alla se fixer à Paris, en 1813; deux ans après, il y obtint la place de maître de chapelle de Saint-Eustache. Ce fut dans cette position qu'il acheva paisiblement sa carrière. Il mourut au mois de septembre 1827, à l'âge de soixante-neuf ans. Ponchard a laissé en manuscrit les ouvrages dont voici la liste: 1° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol). 2° Messe de *Requiem* idem, considérée comme sa meilleure production. 3° Messe solennelle à quatre voix et orchestre (en *ré*). 4° Messe à quatre voix et orgue (en *si* mineur). 5° Messe brève pour la commémoration des morts. 6° *Credo* (en *la*), pour six voix concertantes. 7° Offertoire pour le jour de Pâques, à quatre voix et orchestre. 8° *Domine salvum fac regem* pour chœur et orchestre. 9° *Idem,* pour quatre voix et orgue. 10° *Idem,* pour un chœur à cinq voix sans accompagnement. 11° *Credo* à trois voix. 12° *O Salutaris* à quatre voix seules. 13° *Idem,* à quatre voix et orchestre. 14° *Idem* avec quatuor d'instruments à cordes. 15° *Idem* à deux voix et orgue suivi d'un *Vivat in æternum.* 16° Cantate pour la naissance du roi de Rome.

PONCHARD (Jean-Frédéric-Auguste), fils du précédent, est né à Paris, le 8 juillet 1789. Il commença l'étude de la musique à Auxerre et la continua à Lyon, où il entra à l'orchestre du Grand-Théâtre, en qualité de violoniste; mais ses heureuses dispositions pour le chant lui firent quitter cette position pour entrer au pensionnat du Conservatoire de musique de Paris, où il fut admis comme

élève, le 13 juillet 1808. Après y avoir fait des études préparatoires de vocalisation, il reçut des leçons de Garat, et brilla dans les concerts du Conservatoire, pendant les années 1810 et 1811. Le 17 juillet 1812, il débuta à l'Opéra-Comique, dans *l'Ami de la maison* et dans *le Tableau parlant*, opéras de Grétry. Bien que sa taille et son extérieur n'eussent rien d'avantageux pour la scène, et que le timbre de sa voix fût d'une qualité médiocre, il fut applaudi par les connaisseurs, à cause de l'expression de son chant, de son profond sentiment de la musique, de sa bonne vocalisation et du goût des ornements de son chant. Avant lui, il y avait eu de belles voix et d'excellents acteurs à l'Opéra-Comique; mais il fut le premier qui y introduisit l'art véritable du chant. Son habileté le fit souvent lutter avec avantage contre la belle voix, la verve et la réputation de Martin (*voyez* ce nom), particulièrement dans *Picaros et Diego*. Quelques pièces de l'ancien répertoire, telles que *Zémire et Azor, les Événements imprévus;* et parmi les nouveaux ouvrages : *le Chaperon rouge, la Dame blanche* et *Mazaniello* le placèrent, vers la fin de sa carrière dramatique, à la tête des meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique. Retiré du théâtre en 1834, avec la pension acquise par ses services pendant vingt-deux ans, il s'est livré depuis lors à l'enseignement du chant. Déjà il avait été nommé professeur au Conservatoire pour cette partie de l'art, en 1819; il y forma de bons élèves, au nombre desquels on remarque son fils. Personne n'a chanté d'une manière plus touchante *le cantabile* et *la romance :* on se souvient encore de l'impression profonde que produisait cet artiste dans l'air de *Zémire et Azor : Du moment qu'on aime*, et surtout dans l'air des *Abencérages* de Cherubini, qu'il chanta plusieurs fois aux concerts du Conservatoire, et dans lequel il émut toujours l'auditoire jusqu'à l'enthousiasme.

PONCHARD (Marie-Sophie **CALLAULT**), femme du précédent, née à Paris, le 30 mai 1792, entra d'abord au Conservatoire de musique, comme élève externe, au mois de mars 1806, puis fut reçue au pensionnat de chant de cette école, et y reçut des leçons de Garat. Après avoir brillé, en 1817, au théâtre de Rouen, elle entra à l'Opéra-Comique l'année suivante. D'abord assez froidement accueillie, à cause de l'excessive timidité qui paralysait son incontestable habileté dans l'art du chant, elle obtint plus tard des succès dans quelques opéras où cette habileté pouvait se développer avec avantage, particulièrement dans *le Cheval de bronze*, d'Auber, où elle fut applaudie avec enthousiasme. Retirée de l'Opéra-Comique, en 1836, elle a encore chanté avec succès, pendant cette année, au théâtre de Rouen, mais l'année suivante elle est rentrée dans la vie privée.

PONIATOWSKI (Joseph-Michel-Xavier-François-Jean, prince), petit-neveu de Stanislas II, dernier roi de Pologne, est né à Rome, non le 20 mars, comme il est dit dans plusieurs notices, mais le 20 février 1816. Dès ses premières années, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, dont les premiers éléments lui furent enseignés par un prêtre, nommé *Candido Zanetti*. A l'âge de huit ans, ses progrès avaient été assez rapides pour qu'il pût jouer avec succès des variations de piano dans un concert. Peu de temps après, sa famille alla s'établir à Florence, et le jeune prince fut placé dans un collége pour y faire ses études. A dix-sept ans, il y obtint le premier prix de mathématiques. Sorti de cette institution, il se livra sans réserve à la culture de l'art pour lequel il sentait qu'il était né, étudia le chant, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Cevecchini, maître de chapelle d'une des églises de Florence. Doué d'une belle voix de ténor et devenu chanteur habile, il ne dédaigna pas de se faire entendre sur le théâtre *del Giglio*, à Lucques, puis à celui de la *Pergola*, à Florence. Parvenu à l'âge de vingt-deux ans, il voulut essayer ses forces dans la composition d'un opéra et arrangea pour la scène lyrique la tragédie de Niccolini, *Jean Procida*, dont il écrivit rapidement la partition. L'ouvrage fut joué, en 1838, au théâtre Standish, à Florence, et le prince y chanta le rôle du ténor. Le bon accueil fait à cette première production eut assez d'éclat pour que *Jean Procida* fût demandé à l'auteur pour le théâtre de Lucques, où le succès ne fut pas contesté. L'opéra bouffe *Don Desiderio*, composé par le prince Poniatowski, dans l'année suivante, fut joué d'abord à Pise, où il fut applaudi avec enthousiasme et n'eut pas moins de succès à Venise, à Bologne, à Livourne, à Milan, à Rome, à Naples et à Palerme. Dix-huit ans après, cet ouvrage eut un sort non moins heureux au Théâtre italien de Paris. *Ruy Blas*, donné par le prince, au théâtre de Lucques, en 1842, eut une chute à peu près complète, quoiqu'il eût été très-bien chanté par la Frezzolini, Poggi et le baryton Collini. Le compositeur-amateur se releva par le succès complet de *Bonifazio dei Geremei*,

représenté à Rome, en 1844, puis à Ancône, à Livourne, à Gênes et à Venise. *I Lambertazzi,* opéra joué à Florence, en 1845, n'eut que deux représentations; mais *Malek-Adel,* opéra sérieux en trois actes, fut plus heureux à Gênes, dans l'année suivante. Les alternatives de succès et de chutes semblaient être dans la destinée dramatique du prince Poniatowski, car *la Sposa d'Abido* tomba à plat à Venise, et fut suivie d'*Esmeralda,* représentée à Livourne, en 1847, et qui réussit. Après les événements politiques de 1848, le grand-duc de Toscane a nommé le prince Poniatowski son ministre plénipotentiaire à Paris. Fixé depuis lors dans cette ville, le prince a été naturalisé français et l'empereur Napoléon III l'a fait sénateur. Toutefois, les affaires ne lui ont pas fait oublier l'art; en 1860, il a donné, à l'Opéra, *Pierre de Médicis,* en quatre actes, dans lequel il y a de belles choses, particulièrement au quatrième actes, et à l'Opéra comique, *Au travers du mur,* en un acte.

PONS (D. José), musicien espagnol, naquit à Gerono, en 1768. Il fit ses études musicales sous la direction de D. Jaime Balins, maître de chapelle de la cathédrale de Cordoue. Pons était maître de chapelle de la cathédrale de Gerono lorsque, en 1793, il obtint, au concours, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Il mourut dans cette position, en 1818. Le genre de composition dans lequel ce maître s'est particulièrement distingué, est celui des *Vilhancicos*, ou chants de Noël, avec orchestre, et des *Miserere* pour la semaine sainte. Il en a fait de véritables drames bibliques, qui ont obtenu un grand succès dans toute l'Espagne. Pons a composé aussi des *Vilhancicos* avec orgue, qui sont encore chantés dans la plupart des églises de sa patrie. Cet artiste, dit M. Eslava (*voyez* ce nom) est le véritable représentant de l'école catalane, dont les traditions sont entièrement différentes de celles de l'école valençaise, dans laquelle le style classique a toujours été cultivé.

PONTAC (D. Diego), prêtre espagnol, vécut au milieu du dix-septième siècle. Il occupa d'abord la place de maître de chapelle de la cathédrale de Grenade. En 1644, il fut appelé à exercer les mêmes fonctions à l'église métropolitaine de *Santiago* de Galice. Le 7 septembre 1649, il abandonna cette position pour celle de maître de chapelle de la Seu de Saragosse; enfin, en 1660, il obtint la direction de la chapelle de l'église métropolitaine de Valence, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Le petit nombre de productions que ce maître a écrites pour l'église se trouve en manuscrit à la chapelle royale de Madrid et au monastère de l'*Escorial.* M. Eslava a publié une messe à quatre voix de Pontac, dans le premier volume de la deuxième série (dix-septième siècle) de sa collection intitulée : *Lira sacro-hispana.*

PONTE (Jacques DE), compositeur du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Cinquanta stanze dal Bembo con musica a quattro voci;* Venise, 1558. Dans le rarissime recueil intitulé : *Evangelia Dominicorum et festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum, tomi sex,* etc. (Nuremberg, Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1556), on trouve, t. III, n° 26, de Jacques de Ponte, l'évangile *Cœnantibus illis accepit Jesus panem,* à quatre voix. Le rédacteur du catalogue de la musique de la Bibliothèque royale de Munich traduit *de Ponte* par *Dupont,* d'après un recueil de motets publié à Anvers, sous ce titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI, ex optimis auctoribus diligenter selectæ prorsus novæ, etc.; Antverpiæ, apud Guilielmun Vissenacum,* 1542. On y trouve deux motets qui portent en tête : *Jacobus Du Pont.* Si tel était son nom, les Italiens l'on changé en *de Ponte* pendant le séjour que l'artiste parait avoir fait dans la péninsule italique.

PONTE (Adam DE), chanteur de la chapelle impériale sous le règne de Ferdinand Ier, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On n'a pas de renseignements sur sa patrie : si, ce qui est assez vraisemblable, son nom était *Du Pont,* ou *Dupont,* il aurait été Belge ou Français. C'est à cet artiste qu'appartiennent quatre motets à quatre et cinq voix qui se trouvent dans le *Novus Thesaurus musicus,* de Pierre Joannelli, et que j'ai attribués par erreur à *Jacques de Ponte,* dans la première édition de cette *Biographie.*

PONTÉCOULANT (Louis-Adolphe LE DOULCET, comte DE), né à Paris, en 1794, est fils du comte de Pontécoulant, qui fut le premier préfet du département de la Dyle, puis sénateur et pair de France. Entré à l'école militaire de Saint-Cyr, il en sortit, en 1812, pour faire la campagne de Russie. Dans la retraite désastreuse de l'armée française, il fut fait prisonnier au combat de *Paroutina* et passa deux ans dans le gouvernement d'Orenbourg, visitant les bords de l'Oural. Rentré en France, à la fin de 1814, il fit la campagne de

1815, et fut chargé, après la bataille de Waterloo, de l'organisation et du commandement de la levée en masse du département de la Haute-Saône. Parti pour l'Amérique après la seconde restauration, il prit part à la révolution de Fernambouc (Brésil), et fut condamné la peine capitale, mais parvint à s'évader. De retour à Paris, après sept années d'absence, il se fit recevoir bachelier ès sciences et suivit les cours de droit. En 1825, il fut nommé examinateur des livres au ministère de l'intérieur. Après la révolution de Belgique, en 1830, Pontécoulant se souvint des années de son enfance passées dans ce pays, et vint, avec un corps de volontaires organisé par lui, sous le nom de *tirailleurs belges partisans*, offrir ses services au gouvernement provisoire établi à Bruxelles. Dès son arrivée, il fut nommé aide de camp du général Van Halen, reçut l'ordre de se rendre à Gand et d'y prendre le commandement de toutes les forces actives disséminées dans les deux Flandres. Il rendit d'importants services dans les émeutes populaires de ces provinces, se trouva comme volontaire à la bataille de Louvain et y fut blessé. Après 1831, il rentra en France, reprit ses études, et, depuis lors, il ne s'est plus occupé que de sciences et de littérature. Il prit part à la rédaction de l'*Encyclopédie des gens du monde*, de l'*Encyclopédie nouvelle*, de l'*Encyclopédie catholique* et de l'*Encyclopédie du XIX*e *siècle;* le nombre de grands articles qu'il y a fait insérer est très-considérable : ceux qui concernent l'astronomie formeraient seuls un cours complet de cette science.

En 1837, M. de Pontécoulant commença à s'occuper spécialement de l'histoire de la musique dans l'antiquité, de l'acoustique et de la théorie de la construction des instruments. Il fournit un certain nombre d'articles sur ces divers sujets à la *Gazette musicale de Paris*, puis à *la France musicale:* il est maintenant (1864) attaché à la rédaction du journal hebdomadaire l'*Art musical*. Il a été spécialement chargé de l'examen des instruments de musique aux expositions industrielles, pour ces écrits périodiques. Il a publié un livre intitulé : *Essai sur la facture instrumentale considérée dans ses rapports avec l'art, l'industrie et le commerce;* Paris, 1857, un volume grand in-8°. Le même ouvrage, augmenté d'un deuxième volume de six cent quatre-vingt-six pages, a été reproduit sous ce titre : *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce;* Paris, Castel, 1861, deux volumes gr. in-8°. Ce livre renferme une multitude de renseignements aussi curieux qu'utiles sur tous les genres de fabrications d'instruments, les inventions et perfectionnements, les brevets obtenus dans tous les pays, et le commerce de ces objets. On a aussi de M. de Pontécoulant : *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'exposition universelle;* Paris, Frédéric-Henri, 1862, un volume in-12 de trois cent vingt-huit pages. Ce volume contient une appréciation du mérite des instruments placés à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

PONTELIBERO (Ferdinand), surnommé **AJUTANTINI**, compositeur et violoniste, élève de Rolla, vécut à Milan depuis les dernières années du dix-huitième siècle jusque vers 1820. En 1806, il fit un voyage à Paris, et y fit graver quelques œuvres de musique instrumentale. Il a écrit, pour le théâtre de la Scala, la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Zulima,* en 1800. 2° *Sadak e Kalasrod,* 1801. 3° *Il Sacrifizio di Curzio,* 1803. 4° *Alcina e Ruggiero,* 1805. 5° *Cambise in Egitto,* 1807. 6° Le premier acte de *la Morte di Whaytsong*, 1809. 7° Divertissement exécuté le 15 mai 1815. Pontelibero a mis en musique, pour voix seule avec accompagnement de piano, soixante-six octaves de la Jérusalem délivrée, divisées en quatre livraisons; Milan, Ricordi. Enfin, il a publié à Paris, chez Carli : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4. 2° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 3. 3° Trois duos pour deux violons, op. 2.

PONTHUS (....), bon facteur d'instruments à vent, travaillait à Mâcon, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il était particulièrement renommé pour le fini et la perfection de ses musettes (voyez le *Traité de la musette*, de Borjon, p. 39).

PONTHUS DE THYARD. *Voyez* **THYARD.**

PONTIUS (François). On a sous ce nom d'un écrivain inconnu : *Problemata de musica XVII;* Venise, 1559, in-4°.

PONZIO (Pierre), compositeur et théoricien, naquit à Parme, le 25 mars 1532, et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Bergame, vers 1570. Il s'attacha ensuite à Girolamo Cornazzano, chevalier du roi de Portugal, puis il passa au service de l'église Saint-Ambroise de Milan, où il se trouvait en 1581. Enfin de retour dans sa ville natale, il y obtint la direction de la chapelle de *la Stec-*

cata, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 27 décembre 1596. Ses compositions, consistant en messes et motets, sont : 1° *Missarum 4 voc. liber primus;* Venise, 1578. 2° *Lib. I. Missarum quinque vocibus;* Venise, 1580. 3° *Lib. 2. Missarum quinque vocibus*, Venise, 1581, in-4°. 4° *Psalmi vespertini totius anni;* Venise, 1578, in-4°. 5° *Motettorum cum quinque vocibus lib. I;* Venise, 1582, in-4°. 6° *Lib. 2. Missarum 4 voc.;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Magnificat, lib. I;* ibid., 1584, in-4°. 8° *Missarum quinque vocibus, lib. 3*; ibid., 1585, in-4°. 9° *Psalmi vesperarum totius anni 4 voc.;* ibid., 1589, in-4°. 10° *Missæ 6, 8 voc.;* ibid., 1590. 11° *Hymni solemniores ad vespertinas horas canendi;* ibid., 1596, in-4°. Ce musicien est aujourd'hui moins connu par ses compositions que par ses écrits didactiques, dont les titres sont : 1° *Ragionamenti di musica, ove si tratta de' passagi delle consonanzie e dissonanzie buoni e non buoni, e del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni, e d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica;* Parme, 1588, in-4°. 2° *Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversità di contrapunti e canoni;* Parme, 1595, in-4°. Il a paru une deuxième édition de ce livre, à Parme, 1603, in-4°. Ce n'est guère qu'un extrait des ouvrages de Zarlino, mais assez bien fait. Forkel cite aussi une édition de ce dialogue datée de Parme, 1591, in-4° (*Allgem. Litt. der Musik*, p. 420); mais le père Affò, qui a donné une notice sur Ponzio, dans ses recherches sur les écrivains de Parme (tome IV, page 199), et à qui l'on doit une liste bien faite de ses œuvres, indique l'édition de 1595 comme la première.

PONZIO (....), compositeur dramatique, né à Naples, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait représenter à Venise, en 1766, son opéra sérieux intitulé : *Artaserse*.

POOL ou **POOLE** (Mathieu), savant non conformiste, né à York, en 1624, mourut en Hollande dans l'année 1679. On a de lui un sermon dirigé contre l'usage de l'orgue et des instruments dans l'église, qui a paru sous ce titre : *Evangelical worship, as it was discussed in a sermon on John IV*, 23, 24; Londres, 1660, in-4°. Une deuxième édition a été publiée dans la même année, également in-4°. Il en a paru une troisième sous ce titre : *A Reverse to M. Oliver's sermon of spiritual worship;* Londres, 1698, in-4°.

POPPE (Jean-Wenceslas), religieux bohémien de l'ordre des frères de la Croix, était compositeur, et a écrit un *Te Deum* pour le jubilé de la canonisation de saint Jean Népomucène, en 1728. Il est mort deux ans après. On a publié à Berlin quelques antiennes de ce compositeur, sous ce titre : *Kirchenmusik für 4 Singstimmen und Orgel.*

POPPE (....), bon facteur d'orgues à Roda, dans la Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a construit en 1797, dans l'église de la ville, un bon instrument à deux claviers, pédale et vingt-sept jeux, dont on trouve la description dans le *Traité de musique théorique* de Klein, p. 187.

PORCEL (François), ténor et compositeur espagnol, né à Bilbao, en 1816, a chanté depuis 1840 jusqu'en 1847 à Pampelune, Santander, Tarragone, Valladolid, Victoria et Saragosse. Son premier opéra, intitulé *El Trovador*, fut représenté à Pampelune, en 1842. Deux ans après, il donna à la Corogne *Rosamunda en Ravenna*, qui fut joué ensuite à Tarragone avec succès.

La femme de cet artiste, madame Mas-Porcel, cantatrice de quelque talent, a chanté sur les mêmes scènes que son mari.

PORDENONE (Marc-Antoine), neveu du célèbre peintre de ce nom, qui fut son parrain, naquit à Venise et se distingua comme luthiste vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition deux livres de madrigaux à cinq voix, à Venise, chez Gardane, en 1567, in-4°. Le troisième livre de ces madrigaux à cinq voix a paru chez le même éditeur, en 1571, et le quatrième livre en 1573. On connaît aussi de Pordenone : *Madrigali a quattro voci*, ibid., 1580, in-4°.

PORFIRI (Pierre), compositeur et maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Nicolas *in Fabriano*, à Bologne, naquit à Venise, vers 1650. En 1687, il donna dans cette ville l'opéra de *Zenocrate ambasciatore ai Macedoni*. On connaît aussi de lui : *Cantate da camera a voce sola*, op. 1; Bologne, 1699, en partition, in-4° oblong.

PORLETTI (Modeste), membre de l'Académie des sciences de Turin, a fait insérer dans les mémoires de cette société savante (1805-1808, part. 1, p. 141-159) des *Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son.*

PORPHYRE, écrivain grec et philosophe de l'école néoplatonique, naquit en 233, à Bétanée, dans la Syrie. Son nom véritable était **MALCHUS**; il le traduisit lui-même en grec.

Ses maîtres dans la grammaire, la rhétorique et la philosophie furent Longin et Plotin. Il était âgé de trente ans lorsqu'il alla rejoindre ce dernier à Rome, en 253, et pendant six ans il suivit ses leçons. Un accès de mélancolie l'avait décidé à se donner la mort; mais un voyage en Sicile le guérit de ce mal. Après le décès de Plotin, il retourna à Rome, où il brilla par son éloquence. Il y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 305. Au nombre des livres de cet écrivain se trouve un commentaire sur les deux premiers livres des *Harmoniques* de Ptolémée, que Wallis a publié avec une traduction latine, d'après quelques manuscrits de la bibliothèque d'Oxford, dans le troisième volume de la collection de ses œuvres (p. 183 et 355) (1). Ce commentaire, où Porphyre critique amèrement la doctrine de Ptolémée, est entièrement spéculatif et n'apprend rien concernant la pratique de l'art au troisième siècle. Il ne s'étend que jusqu'au septième chapitre du second livre.

PORPORA (Nicolas), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit à Naples, en 1687, suivant certains biographes, ou en 1685, selon d'autres, ou, d'après le marquis de Villarosa (2), le 19 août 1686. Cependant, d'après une lettre écrite de Naples, le 16 avril 1760, au P. Martini, par Joseph Tibaldi, Porpora aurait eu alors quatre-vingt-six ans; ce qui porte l'année de sa naissance à 1674. Il est à remarquer toutefois que le marquis de Villarosa donne la date de 1686 d'après un registre de l'église *San Gennaro all' Olmo*, où Porpora fut baptisé. Son père, libraire, chargé d'une nombreuse famille, prit la résolution de faire étudier la musique à cet enfant et obtint son admission au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto*. Les maîtres de Porpora dans cette école furent Gaetano Greco, le P. Gaetan de Pérouse et François Manna. Burney met aussi Alexandre Scarlatti au nombre de ses maîtres. Sorti du Conservatoire après plusieurs années d'études, Porpora commença sa carrière de compositeur par l'opéra intitulé : *Basilio, re di Oriente*, représenté au théâtre des Fiorentini, nouvellement élevé. Sur la partition de cet ouvrage, il prenait le titre de *maître de chapelle de l'ambassadeur de Portugal*. En 1710, il fut appelé à Rome pour écrire la *Berenice*, opéra en trois actes, qui fut favorablement accueilli par le public. Hændel, qui était à Rome au moment où cet ouvrage fut représenté, rendit justice au mérite de la musique de Porpora, et, ce qui lui arrivait rarement, il complimenta l'artiste napolitain sur son succès. Ces deux hommes, remarquables chacun en son genre, ne prévoyaient pas alors qu'ils deviendraient plus tard ennemis irréconciliables.

De retour de Naples, Porpora composa, pour l'ancien théâtre San Bartolomeo, l'opéra en trois actes, intitulé *Flavio Anicio Olibrio*, qui fut représenté au mois de décembre 1711. Après cet ouvrage, le compositeur écrivit beaucoup de messes, de psaumes et de motets pour la plupart des églises de Naples. Au nombre de ses talents, il possédait au plus haut degré celui de l'enseignement du chant. Il ouvrit à la même époque une école de cet art, devenue célèbre, et dans laquelle se formèrent Carlo Broschi, surnommé *Farinelli*, Gaetan Majorano, connu sous le nom de *Caffarelli*, Hubert, dit *il Porporino*, du nom de son maître, Salimbeni, la Molteni et plusieurs autres, qui furent les plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Farinelli surtout était incomparable pour le chant de bravoure et le brillant de la vocalisation. En 1719, Porpora donna, au théâtre San Bartolomeo, l'opéra de *Faramonde*, qui eut un brillant succès. Dans la même année, il fut nommé maître du Conservatoire *degli poveri di Gesù Cristo*. Appelé à Rome, il y composa l'opéra *Eumene*, en 1721, qui fut représenté au théâtre *Aliberti* (1), et obtint du succès. De retour à Naples, en 1722, Porpora écrivit l'oratorio *Il Martirio di santa Eugenia*, qui fut considéré comme une de ses plus belles productions. Sa réputation, comme professeur de composition, égalait celle qu'il avait acquise à juste titre dans l'enseignement du chant. Arrivé à Naples, en 1724, ce fut lui que Hasse choisit pour le diriger dans ses études; mais ayant été présenté plus tard à Alexandre Scarlatti, le plus grand musicien de l'Italie, il en

(1) Oxford, 1693-1699, 4 vol. in-fol.

(2) Suivant une Notice écrite par Gazzaniga (voyez ce nom), élève de Porpora, laquelle se trouve dans le manuscrit D., p. 120, de la bibliothèque du lycée communal de musique de Boulogne et qui a été communiquée à M. Farrenc par M. Gaspari (voyez ce nom), ce serait en 1718 que Porpora aurait été écrire cet ouvrage à Rome; mais Gazzaniga a certainement été mal informé, car M. Farrenc, dans une bonne notice sur Porpora, insérée dans la première livraison de son *Trésor des pianistes*, a prouvé que l'ouvrage fut représenté en 1721.

(1) C'est ici le lieu de faire remarquer que j'ai été induit en erreur lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*, qu'*Eumene* fut écrit pour Carlo Broschi surnommé *Farinelli*, car, ainsi que le remarque M. Farrenc, le nom de cet artiste ne figure pas dans le livret parmi ceux des chanteurs qui exécutèrent l'ouvrage.

reçut des conseils et quitta l'école de Porpora. Il en résulta entre eux une haine qui ne fit que s'accroître avec le temps.

L'année 1723 fut marquée dans la carrière de Porpora par une grande activité dans ses travaux, car il écrivit, pour les noces du prince de Montemiletto, une cantate intitulée l'*Imeneo*, dans laquelle chanta son élève Farinelli ; puis *Amare per regnare*, opéra représenté au théâtre *San Bartolomeo*, et, suivant un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, cité dans la notice de M. Farrenc, *Adelaide*, opéra représenté à Rome. Peut être est-ce dans cet opéra que Farinelli fit son début dans cette ville. Il faut ajouter à ces compositions une messe à cinq voix, qui est dans la collection de l'abbé Santini, et qui porte la date de 1723. Quant à l'opéra de *Semiramide*, ajouté par Villarosa à la liste des ouvrages de Porpora, écrits à Naples dans cette même année, je crois que ce biographe s'est trompé, car la *Dramaturgia* d'Allaci indique, d'après le livret, la *Semiramide riconosciuta* comme ayant été écrite à Venise et représentée en 1729, à moins que le maître n'ait composé deux ouvrages sous le même titre.

En 1725, Porpora fit un voyage à Vienne, où il fit entendre à la cour quelques morceaux de ses opéras qui ne furent pas goûtés. L'empereur Charles VI, qui n'aimait pas les ornements du chant italien, et qui avait particulièrement en aversion les trilles et les mordents, que Porpora prodiguait dans sa musique, ne le chargea d'écrire aucune composition. Au retour de ce voyage, le maître s'arrêta à Venise, où il fut engagé à composer l'opéra de *Siface*, qui fut représenté, en 1726, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de maître du Conservatoire *degli incurabili*. On voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, dans la même année, *Imeneo in Atene*, au théâtre Saint-Samuel, et *Meride e Selinunte*, à celui de Saint-Jean-Chrysostome. Je possède la partition de cet ouvrage, au titre duquel Porpora prend le titre de *maestro delle figlie del coro degli incurabili* (1). En 1727, il donna, au même théâtre, *Arianna e Teseo*, qui fut alors considéré comme un de ses meilleurs ouvrages (2). Ce fut à Venise et à la même époque qu'il écrivit, pour les élèves de l'*Ospedale degli incurabili*, ses douze belles cantates dont il a été fait plusieurs éditions, et dont la première parut à Londres, en 1735.

En 1728, Porpora fut invité à se rendre à Dresde pour enseigner le chant à la princesse électorale de Saxe, Marie-Antoinette. Passant à Vienne, dans ce but, il s'y arrêta quelque temps, dans l'espoir de faire revenir l'empereur de ses préventions contre lui, et d'en recevoir quelque récompense dont il avait besoin, car il était parti de Venise avec une bourse fort légère ; mais ce fut longtemps en vain qu'il chercha l'occasion de faire exécuter quelque ouvrage de lui dans la chapelle impériale ; il se serait même trouvé dans le plus grand embarras, si l'ambassadeur de Venise ne l'avait retiré chez lui, et ne lui avait fait enfin obtenir la faveur d'écrire un oratorio pour le service de Charles VI. Les auteurs de la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli* font honneur au célèbre compositeur Hasse de la protection accordée en cette circonstance à son maître ; mais à cette époque Hasse était en Italie, et ce ne fut que deux ans après qu'il s'éloigna de Venise pour aller à Dresde. D'ailleurs, Hasse, loin d'avoir conservé de la reconnaissance pour les soins que lui avait donnés son maître, ne lui montra que de l'ingratitude lorsqu'il le retrouva plus tard à Dresde et ailleurs. Quoi qu'il en soit, Porpora écrivit l'oratorio, pour lequel on lui avait fait dire d'être plus ménager de ses *trilles* et de ses *mordents*. L'empereur, assistant à la répétition de l'ouvrage, fut charmé d'y trouver un style simple où ne paraissait pas un seul de ces ornements qu'il n'aimait pas. Cependant, le compositeur avait préparé pour la fin une plaisanterie à laquelle le monarque ne s'attendait pas, et qui eut le succès que le compositeur s'était promis. Le thème de la fugue finale commençait par quatre notes ascendantes sur lesquelles il avait mis un trille ; cette série de trilles, répétée à toutes les entrées des différentes voix, devint une bouffonnerie des plus plaisantes au *stretto*, quand toutes les parties firent entendre une longue suite de trilles qu'elles reprenaient tour à tour. Quoique d'un caractère fort sérieux,

(1) L'éditeur de la *Dramaturgia* d'Allacci (Venezia, 1755) s'est trompé en plaçant la représentation de *Meride* en 1726, car mon manuscrit de la partition de cet ouvrage, lequel a été fait pour l'électrice de Saxe, porte la date de 1727.

(2) Burney dit que cet opéra fut écrit à Vienne en 1717, puis représenté à Venise en 1727, et à Londres, en 1734 (*a General history of Music*, t. IV, p. 545) : J'ai suivi cette indication dans la première édition de la *Biographie des Musiciens ;* mais Antoine Schmid m'a communiqué, en 1850, une lettre autographe de Porpora, de laquelle il résulte qu'il alla à Vienne pour la première fois en 1725.

l'empereur fut pris d'un rire convulsif à l'audition de ce morceau grotesque, pardonna à l'auteur sa plaisanterie, et lui fit remettre une récompense pour son travail.

Arrivé à Dresde, Porpora y fut bien accueilli, et bientôt il y jouit d'une faveur sans bornes près de la princesse électorale, qui apprit de lui non-seulement l'art du chant, mais la composition. Lorsque Hasse se rendit à la cour de Saxe, en 1730, il trouva Porpora en possession de la direction de la musique de la cour, et ce fut alors qu'il lui donna des témoignages d'une ingratitude qui s'était déjà manifestée à Naples. En 1729, le maître napolitain avait obtenu un congé pour aller à Londres diriger l'Opéra italien établi en opposition au théâtre dirigé par Hændel; mais avant de s'y rendre, il alla à Venise écrire la *Semiramide riconosciuta*, qui eut du succès. Arrivé à Londres, au mois d'avril, il fut mis en possession de la direction de la musique de l'Opéra italien dont la noblesse faisait les frais dans le dessein de faire tomber celui que Hændel soutenait à ses dépens. Des pertes considérables résultèrent, pour ces deux entreprises, de leur rivalité. Porpora comprit alors qu'il ne pourrait lutter avec avantage qu'en appelant près de lui Farinelli pour l'année suivante. De retour à Dresde, il négocia cette affaire, et, dans l'année suivante, il se rendit de nouveau à Londres, où la réunion de Farinelli et de Senesino au théâtre de Hay-Market assura le succès du rival de Hændel. Alors Porpora demanda et obtint la résiliation de son engagement avec la cour de Saxe et demeura dans la capitale de l'Angleterre pendant plusieurs années. Il y publia un livre de ses excellentes cantates, et des trios de violon et basse, sous le titre de *Symphonies*, ouvrage d'une conception aussi faible que l'autre était remarquable. Accoutumée à la musique nerveuse et pleine d'invention de Hændel, la nation anglaise ne goûtait pas les œuvres dramatiques de Porpora, dont le syle, bien que rempli de mélodie, manquait de chaleur et de nouveauté. Mais la grande réputation dont il jouissait à Londres comme maître de chant, après qu'on eut entendu Farinelli, aurait pu faire sa fortune, si son ambition d'artiste se fût alors bornée à donner des leçons d'un art qu'il possédait si bien. Il fit certainement des voyages à Venise pendant la durée de son séjour en Angleterre, car on voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, en 1731, *Annibale*, en trois actes, au théâtre *Sant'Angiolo*, de cette ville, et je possède la grande partition de *Mitridate*, en trois actes, qu'il y écrivit en 1733. Il paraît qu'il s'éloigna de l'Angleterre en 1736, car il fit représenter, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, un opéra intitulé *Rosdale*, dans la même année. Il semble aussi qu'il y reprit les fonctions de directeur d'une des écoles de musique de cette ville; mais toute cette partie de sa vie est incertaine : on sait seulement qu'il était à Venise en 1744, car, suivant la *Dramaturgia*, il y donna alors *le Nozze d'Ercole e d'Ebe*. En 1745, il s'y trouvait encore et y écrivit un *Stabat*, pour deux voix de soprano et deux contraltos, qui appartenait à Sigismondi, bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, en 1819; cet ouvrage était daté de Venise, dans cette même année 1745.

Un gentilhomme vénitien, nommé Corner, fut envoyé vers ce temps comme ambassadeur de sa république, à Vienne. Il avait une maîtresse qui était folle de musique et qui prenait des leçons de chant de Porpora. Cette femme obtint de Corner qu'il emmenât à Vienne le vieux maître, dont elle ne pouvait se séparer et, pour la troisième fois, Porpora revit la capitale de l'Autriche. Il y passa plusieurs années, et ce fut dans le séjour qu'il y fit que Haydn (*voyez* ce nom) le connut et en reçut des conseils. Ce fut sans doute à la générosité de l'ambassadeur de Venise que Porpora fut redevable des moyens de publier ses sonates pour violon et basse qui parurent sous ce titre : *Sonate XII di violino e basso dedicate a S. A. R. la principessa elettorale di Sassonia Maria Antonia Walburga di Baviera, da Niccolò Porpora, maestro di cappella di S. M. il re di Pologna. In Vienna d'Austria*, 1754. *Si vendono dal Signor Frederico Bernardi libraro della corte imp.*, in-fol. oblong de soixante-deux pages, gravé sur cuivre. Dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage, le compositeur dit qu'il y a fait usage des trois genres diatonique, enharmonique et chromatique. On ignore en quelle année il quitta Vienne pour retourner à Naples, mais tout porte à croire que ce fut entre 1755 et 1760. Suivant la notice écrite par Gazzaniga et citée précédemment, ce fut en 1759. Il ajoute que Girolamo Abos, maître de chapelle de la cathédrale de Naples et maître de chapelle du Conservatoire de *San Onofrio*, étant mort, en 1760 (1), Porpora lui succéda dans ces deux emplois. Dans

(1) J'ai placé trop tard la date de la mort de cet artiste dans l'article qui le concerne.

cette même année, il avait fait représenter son dernier opéra, intitulé *Il Trionfo di Camillo*. Porpora ne s'était jamais distingué par l'abondance ni par la nouveauté des idées; mais dans ce dernier ouvrage, la débilité de l'imagination était complète. Le grand âge de l'artiste, et le besoin qui l'avait porté à écrire, étaient son excuse. Les leçons des ténèbres à soprano et ténor, pour le mercredi et le jeudi saints, qu'il écrivit dans le même temps pour l'église des *Pellegrini*, furent chantées par les célèbres artistes Caffarelli et Raff. Leur talent prêta à cette musique un charme que le compositeur n'y avait pas mis. La dernière production de Porpora fut une musique pour la fête du sang de saint Janvier; elle fut exécutée dans la cathédrale, en 1765. L'historien de la musique Burney, qui visita Naples peu de temps après la mort de l'artiste, dit que sa misère fut extrême dans ses dernières années; ses infirmités l'empêchaient souvent de donner ses leçons, qui étaient sa meilleure ressource. On a peine à comprendre qu'il en fut ainsi, s'il est exact qu'il réunit, à cette dernière époque de sa vie, les deux places de maître du Conservatoire de *San Onofrio* et de chapelle de la cathédrale de Naples. Toutefois, l'assertion de Burney se trouve confirmée par le marquis de Villarosa, qui nous apprend que les musiciens de cette ville durent se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, qui furent faites dans l'église de l'*Ecce homo*, où il fut enterré. C'est un grave reproche à la mémoire de Farinelli et de Caffarelli, gorgés de richesses, d'avoir laissé languir la vieillesse de leur maître dans les horreurs du besoin. Suivant la notice de Gazzaniga, Porpora mourut au mois de février 1766, d'un mal qui lui était survenu à la jambe. D'après les renseignements recueillis par Villarosa, son décès n'aurait eu lieu qu'en 1767, par suite d'une pleurésie. Il y a plus de probabilité pour la date donnée par l'élève de Porpora, qui a dû être bien informé de la mort de son maître. Porpora ne vécut donc pas jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, comme le prétend Burney, ni jusqu'à sa quatre-vingt-deuxième année, suivant Gerbert, mais jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans moins quelques mois.

Burney dit, d'après les renseignements qu'il recueillit à Naples, que Porpora a composé plus de cinquante opéras; on ne connait aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *Basilio, re di Oriente*, à Naples. 2° *Berenice*, à Rome, 1710. 3° *Flavio Anicio Olibrio*, à Naples, 1711. 4° *Faramondo*, idem, 1719. Entre ces deux derniers ouvrages, il y a une lacune de huit années, pendant lesquelles on ne peut douter que Porpora n'ait écrit plusieurs opéras maintenant inconnus. 5° *Eumene*, à Rome, 1721. 6° *L'Imeneo*, cantate, à Naples, 1723. 7° *Issipile*, à Rome, 1723. Je doute de l'existence d'un opéra de ce nom écrit par Porpora, parce que le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique *Issipile, cantata di camera*. 8° *Adelaide*, à Rome, 1723. 9° *Siface*, à Venise, 1726. 10° *Imeneo in Atene*, ibid., 1726. 11° *Meride e Selinunte*, à Venise, 1727. 12° *Ezio*, ibid., 1728. 13° *Semiramide riconosciuta*, ibid., 1729. 14° *Ermenegilda*, à Naples, 1729. 15° *Tamerlano*, à Dresde, 1730. Je crois qu'il y a eu d'autres opéras composés par Porpora pour la cour de Saxe, au nombre desquels doit être 16° *Alessandro nelle Indie*. 17° *Annibale*, à Venise, 1731. 18° *Germanico in Germania*, à Rome, 1732. La partition de cet opéra est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. 19° *Mitridate*, à Venise, en 1733. La partition est dans ma bibliothèque. 20° *Ferdinando*, à Londres, en 1734. Cet ouvrage, dit Burney, n'eut que quatre représentations. 21° *Lucio Papirio*, à Venise, 1737. 22° *Rosdale*, ibid., 1737. 23° *Temistocle*, à Londres, 1742. Cet ouvrage n'obtint que huit représentations. 24° *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, à Venise, 1744. 25° *Il Trionfo di Camillo*, à Naples, en 1760. Les autres ouvrages dramatiques de Porpora dont on ne connait pas les lieux de représentation, sont : 26° *Statira*, en 1742. 27° *Polifemo*. 28° *Ifigenia in Aulide*. 29° *Rosmene*. 30° *Partenope*. 31° *Didone*. 32° *Agrippina*. Deux cantates ou *Azioni teatrali*, à savoir : *Angelica e Medore*, de Métastase, et *Gli Orti Esperidi*, du même, ont été mises en musique par ce maître.

Porpora était dépourvu de génie dramatique; il y a absence complète de variété dans le style de ses opéras. Comme la plupart des maîtres de son temps, il n'écrivit que des airs pour ces ouvrages, et tous ces airs sont jetés dans le même moule. Dans la partition de *Meride e Selinunte*, que j'ai sous les yeux, il y a vingt-neuf airs et un seul chœur final de *vingt et une mesures*. De ces airs, huit sont en *fa* majeur, dont sept à quatre temps et *allegro*, et un à trois temps, avec basse de viole obligée. Porpora a écrit plusieurs oratorios; voici ceux dont les titres sont connus : 1° *Gedeone*. 2° *Il Martirio di santa Eugenia*. 3° *I Martiri di S. Giovanni Nepomucene*. 4° *Il Verbo incarnato*. 5° *Davide*,

à Londres, 1735. 6° *Il Trionfo della divina giustizia*. On ignore le titre de celui qu'il écrivit à Vienne, pour l'empereur Charles VI. Parmi ses œuvres pour l'église, on remarque en manuscrit, dans plusieurs bibliothèques : 1° Messe à cinq voix, sans orchestre. 2° Messe à cinq voix, deux violons, viole et basse. 3° Messe à deux chœurs, quatre voix *di ripieno*, et orchestre. 4° Messe à quatre voix et orchestre; Paris, Launer. 5° *In exitu Israel*, à deux chœurs. 6° *Confitebor*, à deux chœurs, deux violons, viole et orgue. 7° *Domine probasti me*, pour deux voix de soprano, deux contraltos, deux violons, viole et orgue. 8° *In te Domine speravi*, à cinq voix, deux violons, viole et orgue. 9° *Qui habitat*, pour deux soprani, deux contralti, violons, viole et orgue. 10° *Magnificat*, à deux chœurs. 11° *Dixit* pour quatre voix, deux violons et orgue. 12° *Dixit* court, à quatre voix. 13° *Stabat* pour deux soprani, deux contralti, deux violons, viole et orgue. 14° Six duos pour deux soprani sur le texte de *la Passion*, pour la semaine sainte. 15° Leçons pour l'office des morts. 16° *Laudate, pueri, Dominum*, à quatre voix, violons, viole et hautbois. 17° *Te Deum*, à quatre voix et instruments. 18° *In te, Domine, speravi*, à quatre voix. 19° *Beatus vir*, à quatre voix. 20° *Credidi*, à quatre voix. 21° *Lauda, Jerusalem*, à quatre voix. 22° *Lætatus sum*, à deux chœurs avec violons. 23° *In convertendo*, à quatre voix. 24° *Cum invocarem*, à quatre voix. 25° *Nunc dimittis*, à cinq voix. 26° *De profundis*, à quatre voix. 27° *Confitebor*, à quatre voix. 28° *Nisi Dominus*, à quatre voix. 29° *Introduzione al salmo Miserere* pour deux *soprani*, deux *alti* et instruments. 30° Litanies à quatre voix et instruments. 31° *Salve Regina*, à quatre voix. 32° *Salve Regina*, à voix seule avec instruments, dont le manuscrit orignal était dans la collection d'Aloys Fuchs, à Vienne. 33° Deux *Regina Cœli*, à voix seule et instruments.

Porpora a écrit un nombre immense de cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin. Il en a fait graver douze à Londres, en 1735. Ces cantates, du plus beau style, me semblent être l'œuvre capitale de Porpora. Choron en a donné une édition nouvelle, à Paris. Porpora a publié aussi à Londres, en 1736, six symphonies *da camera* pour deux violons, violoncelle et basse continue. Les autres ouvrages de musique instrumentale de cet artiste sont : 1° Les douze belles sonates de violon et basse, gravées à Vienne, en 1754, et dont il a été fait deux éditions en partition à Paris, la première chez Descombes, l'autre chez Janet. 2° Six fugues pour clavecin, publiées pour la première fois par Clementi, dans son *Practical Harmony* (Londres, quatre volumes in-4° obl., t. I^{er}, pp. 38-56), puis par M. Farrenc, dans le premier volume de son *Trésor des pianistes*. Dans sa jeunesse, Porpora avait beaucoup de gaieté, d'esprit, et la repartie vive; mais devenu vieux, il éprouvait souvent des impatiences et des accès de mauvaise humeur que sa misère faisait excuser. Il était instruit dans les littératures latine et italienne, cultivait la poésie avec succès, et parlait avec facilité les langues française, allemande et anglaise. On trouve son portrait gravé dans le volume de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* qui concerne les musiciens; Naples, 1819, in-4°.

PORRO (Pierre), né à Béziers, en 1759, apprit dans sa jeunesse la musique et la guitare, et fit de bonnes études au collége de cette ville. En 1783, il se rendit à Paris, s'y livra à l'enseignement de la guitare, et publia quelques sonates pour cet instrument qui le firent connaître d'une manière avantageuse. Quatre ans après, il commença un journal de pièces de guitare dont il publia la suite pendant seize ans : il y intercala beaucoup de morceaux de sa composition pour une et deux guitares. Le succès de ce journal le jeta dans le commerce de la musique, qu'il continua pendant toute sa vie, quoique, dans ses dernières années, il eût acheté une petite propriété dans la belle vallée de Montmorency, où il habitait pendant l'été. Doué d'un esprit vif, original, plein de saillies, et d'une âme noble, il était obligeant, et ne se laissait pas décourager par l'ingratitude. Son amour pour l'art et pour les productions classiques des grands maîtres allait jusqu'à l'enthousiasme. Il en publia beaucoup dans un temps où ce genre de musique était peu recherché en France, bien moins stimulé par l'espoir du gain que par le désir de faire connaître à ses compatriotes des chefs-d'œuvre ignorés. Il est mort à Montmorency, dans l'été de 1831. Les principaux ouvrages de Porro sont : 1° Concertos pour guitare et orchestre, n^{os} 1 et 2; Paris, Beaucé. 2° Six divertissements pour guitare, flûte et violon; *ibid*. 3° Quatre livres de duos pour deux guitares; Paris, Porro. 4° Sonates pour guitare et violon ou flûte, op. 11, 17, 19, 20, 35, 36; *ibid*. 5° Sérénades, *idem*, n^{os} 1-6; *ibid*. 6° Duos pour guitare et piano.

op. 33; *ibid.* 7° Un grand nombre d'airs variés, pots-pourris, recueils d'études et d'exercices pour guitare seule; *ibid.* 8° Environ vingt-cinq sonates, *idem*, et détachées; *ibid.* 9° *Instruction pour la lyre-guitare;* ibid. 10° Tableaux élémentaires pour apprendre à s'accompagner et se perfectionner sur la guitare; *ibid.* 11° Quelques recueils de pièces pour un et deux flageolets; *ibid.* 12° Méthode de flageolet; *ibid.* 13° Hymne à sainte Cécile, à deux voix, orchestre et orgue; *ibid.* 14° *Panis angelicus*, à deux voix et orgue; *ibid.* 15° Douze romances avec accompagnement de guitare, op. 27; *ibid.* 16° Beaucoup de romances et de chansons détachées; *idem, ibid.*

PORSILE (Joseph), compositeur napolitain, né en 1672, fit ses études musicales dans un des conservatoires de Naples. Ayant été appelé en Espagne au service de Charles II, il fut d'abord second maître de la chapelle royale; en 1697, il devint titulaire de la place de premier maître. Après la mort de ce prince (1700) et l'avénement de Philippe V au trône d'Espagne, Porsile retourna à Naples. La longue guerre de la succession le retint dans cette ville, où son occupation principale fut l'enseignement du chant et la composition de musique d'église pour les nombreux couvents et les églises de Naples. La paix d'Utrecht, qui mit fin aux agitations de l'Europe, permit à l'empereur Charles VI de se livrer à son goût passionné pour la musique: il fit venir d'Italie des virtuoses et des compositeurs. Porsile, à qui l'on fit peut-être un mérite de s'être éloigné de l'Espagne au moment où la domination française venait s'y établir, fut du nombre des artistes appelés à la cour impériale: il arriva à Vienne, en 1713. Il y eut le titre de maître de musique de l'archiduchesse Joséphine et de l'archiduc, qui fut empereur sous le nom de Joseph Ier. Plus tard, Porsile eut le titre de *compositeur aulique.* Il est appelé *compositore giubilato* au titre de son opéra *Spartaco.* Il conserva sa position jusqu'à sa mort, arrivée le 29 mai 1750. Il avait atteint l'âge de soixante-dix-huit ans. Son premier ouvrage composé pour la cour impériale fut *Sisara*, drame d'Apostolo Zeno, représenté en 1719. Ses autres opéras écrits pour la même cour sont: *Meride e Selinunte*, en 1721; *Spartaco*, en 1726; *I due re, Roboamo e Geroboamo*, en 1731; *Giuseppe riconosciuto*, en 1733. *Davide*, oratorio, fut composé en 1724, sur le poëme d'*Apostolo Zeno.* Les partitions de Porsile sont conservées à Vienne dans la riche collection d'ancienne musique dramatique de la cour. Hasse avait beaucoup d'estime pour les compositions de cet artiste, dont le style était simple et expressif.

PORTA (Constant), religieux de l'ordre de Saint-François ou mineur conventuel, naquit à Crémone, dans la première moitié du seizième siècle, et fit ses études musicales à Venise, sous la direction d'Adrien Willaert (1). Après avoir été maître de chapelle du couvent de son ordre, à Padoue, il alla occuper un poste semblable à la cathédrale d'Osimo, puis à l'église métropolitaine de Ravenne, et en dernier lieu à la *Santa Casa* de Lorette, où il mourut en 1601. On peut le considérer comme un des plus savants musiciens italiens de son temps. Son style est grave, et nul n'a été plus sévère observateur du caractère de la tonalité du plain-chant, sur lequel il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages. Il a formé beaucoup d'élèves qui ont été des artistes de mérite. Il a publié de sa composition: *Liber primus Motectorum 4, 5, 6, 7 et 8 vocum;* Venise, 1555. Ce premier livre a été réimprimé à Venise. chez Ang. Gardane, en 1559, in-4° obl. 2° Liber II, *ibid.*, 1559. 3° Liber III, *ibid.*, 1572. 4° Liber IV, *ibid.* 5° Liber V, *ibid.*, 1585. 6° *Liber I Missarum* 4, 5 *et* 6 *vocum;* ibid., 1578. Les cinq livres de motets ont été réimprimés chez le même, en 1580 et 1585. 7° *Liber I Introitus Missarum quinque vocum;* ibid., 1566. 8° Liber II *Introitus Missarum dominicus pro quinque vocibus;* ibid., 1588. 9° *Madrigali a 4 e 5 voci, lib. I;* ibid., 1555. 10° Libro II, *ibid.*, 1573. 11° Libro III, *ibid.*, 1586. 12° *Inni sacri per tutto l'anno a quattro voci; in Venetia, app. Gardano*, 1602, in-4°. 13° *Psalmodia Vespertina omn. solem. octo vocum, adj. quatuor canticis B. M. V. octonis vocibus;* ibid., 1605. Ces deux ouvrages sont posthumes. 14° *Il quarto libro di madrigali a cinque voci nuovamente raccolti di Marsiglio Cristoforo; in Venetia app. Ang. Gardano*, 1586, in-4°. Le P. Martini possédait aussi en manuscrit de ce musicien: *Lamentationes quinque vocum*, et *Madrigali a quattro voci;* ainsi qu'un traité de composition intitulé: *Instruzioni di contrapunto.* Le P. Constant Porta fut un des auteurs qui dédièrent à Pierluigi de Palestrina un recueil de psaumes à cinq voix. On trouve quelques morceaux de sa composition dans les anciens

(1) M. de Winterfeld, qui a donné quelques détails sur les élèves de ce maître, dans son livre sur Jean Gabrieli, a oublié Porta, qui fut pourtant un des plus distingués.

recueils publiés à Venise et à Anvers, au seizième siècle. Le P. Martini a donné plusieurs extraits de ses œuvres dans le *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, et Paolucci en a inséré deux morceaux dans les deux premiers volumes de son *Arte pratica di contrappunto;* enfin, un morceau ingénieux de Porta, publié par Artusi dans son livre *Delle imperfetioni* (sic) *della moderna musica*, a été reproduit par Hawkins, dans le premier volume de son *Histoire générale de la musique* (pages 112-115).

PORTA (Hercule), compositeur, né à Bologne dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de *San Giovanni in Persicetti*, à Venise. Il occupait cette position en 1620. Il n'est connu que par quelques ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Laudi delle musica, a tre voci, libro primo;* Rome (sans date). 2° *Hore di recreazione a una et due voci; in Venetia, app. Vincenti*, 1612. 3° *Lusinghe d'amore e canzonette a 3 voci*, Venise. 4° *Sacri concerti musicali a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci, con violini, tre tromboni et basso per l'organo*, op. 7, Venise, Aless. Vincenti, 1620, in-4°. 5° *Completorium quinque vocum*, op. 8, *ibid.*, in-4°.

PORTA (Jean-Baptiste), physicien célèbre, naquit à Naples vers 1550, et mourut dans la même ville, le 4 février 1615. C'était un homme d'érudition, mais dont l'esprit était rempli de préjugés et de crédulité pour les choses les plus absurdes. Dans sa *Magia naturalis libri XX*, dont la première édition parut à Naples, en 1589, in-fol., il traite (*lib. XX, cap.* 7) de l'efficacité de la musique pour le traitement de quelques affections morales. Sous le nom de *Giovan Battista Porta*, sans autre indication, a été publié un recueil intitulé : *Madrigali a cinque voci, in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1616, in-4°.

PORTA (Jean), compositeur dramatique, né à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la musique du cardinal Ottoboni, puis retourna à Venise, en 1716, et y obtint la place de maître du chœur des jeunes filles du conservatoire de *la Pietà*. Il occupait encore cette place en 1736, lorsqu'il se présenta au concours, après la mort de Biffi, pour la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, avec Antoine Pollarolo et Lotti : ce dernier obtint la préférence. Après cet échec, Porta retourna à Londres où il avait déjà fait un voyage, en 1729. Il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Bavière, en 1737, et mourut à Munich, en 1740. On connaît de cet artiste les opéras suivants : 1° *La Costanza combattuta in amore*, Venise, 1716. 2° *Agrippa*, ibid., 1717. 3° *L'Amor di figlia*, ibid., 1718. 4° *Teodorica*, ibid., 1720. 5° *L'Amor tiranno*, ibid., 1722. 6° *Li Sforzi d'ambizione e d'amore*, ibid., 1724. 7° *Antigono tutore di Filippo* (avec Albinoni), *ibid.*, 1724. 8° *Marianna*, ibid., 1724. 9° *Agide, re di Sparta*, ibid., 1725. 10° *Ulisse*, ibid., 1725. 11° *Il Trionfo di Flavio Olibrio*, ibid., 1626. 12° *Aldeso*, ibid., 1727. 13° *Amor e fortuna*, ibid., 1728. 14° *Nel perdono la vendetta*, ibid., 1728. 15° *Doriclea ripudiata di Creso*, ibid., 1729. 16° *Numidor*, à Londres, 1738. 17° *Artaserse*, à Munich, 1739. On trouvait autrefois chez Breitkopf, à Leipsick, un *Magnificat* à quatre voix et orchestre et un motet pour soprano, deux violons, alto et basse, de Porta.

PORTA (Bernardo), né à Rome, en 1758, reçut des leçons de composition de Magrini, élève de Leo. Après avoir été maître de chapelle à Tivoli, il retourna à Rome, et fut attaché au prince de Salm, alors prélat dans cette ville. Dans ce même temps, il écrivit pour le théâtre Argentina *la Principesse d'Amalfi*, qui n'eut point de succès, des messes, des motets et deux oratorios. Arrivé à Paris, en 1788, il donna dans la même année, au Théâtre Italien, *le Diable à quatre*, opéra-comique, avec une nouvelle musique qui fut mal accueillie par le public. Cet ouvrage fut suivi, au même théâtre et au théâtre Montansier de *la Blanche haquenée, Pagamin*, au théâtre Louvois, 1792, *Laurette au village*, au théâtre Molière, 1793. Porta donna à l'Opéra, en 1794, *Agricole Viola* ou *la Réunion du* 10 *août*, en un acte; *les Horaces*, en deux actes, 1800, son meilleur ouvrage; *le Connétable de Clisson*, en trois actes, 1804. Il est difficile d'imaginer rien de plus plat, de plus misérable, que ce dernier opéra, qui fut l'objet d'une chanson satirique, sur un vieil air français, avec ce refrain :

Porte ailleurs ta musique, Porta.
Porte ailleurs ta musique.

Porta avait terminé douze opéras français dont il n'a pu obtenir la représentation. Ce musicien a écrit aussi de la musique instrumentale, et l'on connaît sous son nom : 1° Trios pour deux violons et basse, livres 1 et 2; Paris, Naderman. 2° Trios pour trois flûtes, op. 1, 6 et 11; Paris, Sieber et Janet. 3° Trois

quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Imbault. 4° Quintettes pour deux flûtes, violon, alto et basse, livres 1, 2, 3, 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour deux violoncelles, Paris, Frey. Porta était, dit-on, bon maître de chant. Il est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832 (1).

PORTA (François **DELLA**), organiste et compositeur, né à Milan, au commencement du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Jean-Dominique Ripalta. Après avoir été pendant quelques années organiste de l'église Saint-Ambroise, dans sa ville natale, il succéda à Antoine-Marie Turato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Celse, et en dernier lieu, il fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, jusqu'au mois de janvier 1666, époque de sa mort. On a imprimé de sa composition : 1° *Salmi da Capella a quattro voci, con altri a 3, 4, 5 voci concertati*, op. 5; *in Venezia, per Aless. Vincenti*, 1637, in-4°. 2° *Motetti a 2, 3, 4, 5 voci con litania della B. V. à 4 voci*, Libro 1°, op. 2; *ibid.*, 1645, in-4°. 3° *Ricercari a 4 voci;* Milan. 4° *Motetti*, lib. 1 et 2; Venise. 5° *Motecta 2, 3, 4 et 5 vocum cum una Missa et psalmi quatuor vel quinque vocibus ad libitum decantandis, cum basso ad organum libri tertii, opus quartum; Antwerpiæ, ap. Hæred. Petri Phalesii*, 1654, in-4°.

PORTAFERRARI (Charles-Antoine), ecclésiastique de Bologne, dans le dix-huitième siècle, fut moine dans un couvent de Modène. Il a publié un traité de chant ecclésiastique intitulé : *Regole pel canto fermo ecclesiastico;* Modène, 1732, in-4°.

PORTE (Joseph-François), littérateur, membre correspondant de la Société philharmonique du Calvados, membre de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix, est né dans cette ville (Bouches-du-Rhône), en 1792. Connu par divers ouvrages de littérature, étrangers à l'objet de cette biographie, il n'est cité ici que pour un mémoire couronné par la Société philharmonique du Calvados, et qui a pour titre : *Des moyens de propager le goût de la musique en France, et particulièrement dans les départements de l'ancienne Normandie;* Caen, 1833, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

PORTE (Gérard **DE LA**), musicien au service du prince évêque d'Osnabruck, vers 1680, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous le titre de : *Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la basse de viole et le téorbe;* Amsterdam, 1689, in-4° obl.

PORTE (Nicolas **DE LA**), organiste et maître de clavecin à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du clavecin, avec l'art de transposer dans tous les tons et sur tous les instruments, dédié à mademoiselle Le Duc*, in-4° gravé; Paris, La Chevardière (sans date).

PORTE (l'abbé **DE LA**). *Voyez* **LAPORTE.**

PORTER (Walter), musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Charles I^er^, et inspecteur des enfants de chœur de Westminster, a publié de sa composition : 1° Airs et madrigaux pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue ou le téorbe, dans la manière italienne; Londres, 1639. 2° Cantiques et motets à deux voix; Londres, 1657. 3° Paraphrase des psaumes de George Sandy, à deux voix, avec basse continue pour l'orgue; Londres, 1670.

PORTINARIO (François), musicien né dans les États de Venise, vivait à Padoue vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui trois livres de madrigaux à cinq et six voix, dont le premier est intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci; Venetia, app. Ant. Gardane*, 1550, petit in-4° oblong. Le dernier livre a pour titre : *Il terzo libro de' madrigali a 5 e 6 voci, con tre dialoghi a 6 e uno a otto;* Venise, 1557, in-4°.

PORTMANN (Jean-Théophile), né à Oberlichtenau, près de Dresde, le 4 décembre 1739, fit ses études musicales à l'école de la Croix, dans cette ville. On ignore les circonstances qui l'amenèrent de la capitale de la Saxe près des bords du Rhin, mais on sait qu'après avoir été chanteur à la cour du duc de Darmstadt, il a rempli, à Darmstadt même, les fonctions de professeur adjoint et de *cantor* à l'école de la ville. Il mourut le 16 septembre 1798, à l'âge de cinquante-neuf ans. Pendant plusieurs années, il fut attaché à la rédaction de la *Bibliothèque allemande uni-*

(1) Audiffret s'est trompé, dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud, lorsqu'il a dit que Porta était mort vers 1815, car il donnait encore des leçons d'harmonie dans l'institution dirigée par Choron, en 1822. Je lui succédai alors dans cet enseignement. En 1829 je l'ai revu chez Roger, membre de l'Académie française.

verselle, pour la musique, et il s'y montra critique sévère. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Musicalischer Unterricht zum Gebrauche für Anfanger und Liebhaber der Musik überhaupt*, etc. (Instruction musicale pour les commençants et les amateurs de musique, etc.); Darmstadt et Spire, 1775, in-4° de trente-deux pages. Une seconde édition de ce petit ouvrage fut annoncée en 1799, mais elle n'a pas paru. Quatre ans après la publication de sa méthode élémentaire de musique, Portmann fit paraître un traité d'harmonie intitulé : *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und das Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik*, etc. (Méthode facile d'harmonie, de composition et de basse continue, à l'usage des amateurs de musique, etc.); Darmstadt, 1789, in-4° de soixante et dix pages, avec soixante-quatre planches de musique. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1799, à Darmstadt, chez Heyer. Je crois que ce n'est que la première, avec un nouveau titre. Le livre le plus important de Portmann est celui qui a pour titre : *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte* (Les découvertes les plus nouvelles et les plus importantes dans l'harmonie et le contrepoint double. Supplément à toute théorie musicale); Darmstadt, 1798, deux cent soixante et dix pages in-8° et dix-neuf planches de musique. Une analyse détaillée de cet ouvrage se trouve dans la première année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 444. On a aussi de Portmann : 1° *Nouveau livre choral pour le duché de Hesse-Darmstadt*; Darmstadt, 1786, in-4°. Son nom ne se trouve pas au titre, mais après la préface. 2° Musique pour la fête de Pentecôte; Darmstadt, 1793. Il a laissé en manuscrit six fugues pour le clavecin qui se trouvaient, en 1812, à Leipsick, chez Kühnel.

PORTO (Antoine-Ignace), pianiste et compositeur, naquit à Vicence, en 1786. A l'âge de treize ans, il entra au collége des Nobles de Parme, y reçut une bonne éducation, et prit des leçons de piano de Chiavarini, et de contrepoint d'Alfonse Savi. De retour à Vicence, il y composa beaucoup de musique instrumentale, particulièrement des symphonies à grand orchestre, qui étaient estimées en Italie vers 1820.

PORTO (Mathieu), chanteur bouffe italien, possédait une voix de basse puissante, mais lourde et lente dans l'articulation. Il commença à se faire connaître, en 1802, au théâtre de Pavie, chanta au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1805, puis à Gênes, à Venise et à Rome. En 1810, il vint à Paris, et fut attaché comme permière basse à l'opéra italien du théâtre de l'Impératrice. Il y resta jusqu'en 1814, retourna en Italie vers la fin de cette année, et revint à Paris en 1819. Sa voix avait alors perdu une partie de son timbre; il eut peu de succès, et après avoir chanté jusqu'au printemps de 1821, il alla à Londres, où il chantait en 1824. De retour dans sa patrie, il a paru encore sur quelques théâtres, jusqu'en 1826. Depuis lors son nom ne se trouve plus dans la composition des troupes dramatiques.

PORTOGALLO (Marc-Antoine), dont le nom de famille était **SIMAO**, a reçu en Italie celui sous lequel il est connu, parce qu'il était Portugais. Il naquit à Lisbonne, en 1763, et montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art dans un couvent de Lisbonne, il reçut des leçons de chant de Borselli, chanteur italien de l'Opéra de cette ville, et le second maître de chapelle de la cathédrale, nommé *Orao*, lui enseigna le contrepoint. Des canzonettes italiennes et quelques airs avec orchestre qu'il écrivit pour le théâtre de Lisbonne furent ses premiers essais. Borselli ayant quitté le Portugal pour se rendre à Madrid, Portogallo l'y suivit et obtint, par son entremise, la place d'accompagnateur au clavecin de l'Opéra italien. Il était alors dans sa vingtième année. Pendant son séjour à Madrid, l'ambassadeur de Portugal, charmé par le génie qu'il remarquait en lui pour la musique dramatique, lui fournit les secours nécessaires pour qu'il se rendît en Italie. Il y arriva en 1787. L'année suivante, il écrivit, à Turin, *l'Eroe cinese*, son premier opéra, dont le succès ne répondit pas à l'attente de ses amis; mais quelques mois après, il prit une complète revanche dans l'opéra bouffe *la Bachetta portentosa*, qui excita l'admiration des Génois par la multitude de traits nouveaux qui abondaient dans la plupart des morceaux. *L'Astutto*, qu'il fit jouer au printemps de 1789, à Florence, n'eut pas moins de succès, et *Il Molinaro*, qu'il donna à Venise, au carnaval de 1790, acheva de fonder sa réputation. Après la représentation de cet ouvrage, Portogallo fit un voyage à Lisbonne, et fut présenté au roi, qui le nomma son maître de chapelle. De retour en Italie, dans l'année suivante, il écrivit, à Parme, *la Donna di genio volu-*

bile, à Rome, *la Vedova raggiratrice*, et à Venise, *il Principe di Spazzacamino*, dont l'éclatant succès excita l'intérêt de toute l'Italie. Dans le genre sérieux, le *Demofoonte* qu'il composa à Milan, en 1794, et surtout *Fernando in Messico*, peut-être son chef-d'œuvre, écrit pour madame Billington, à Rome, en 1797, le mirent au rang des meilleurs compositeurs de cette époque. Les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal obligeaient Portogallo à retourner à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez longs séjours; mais son penchant le ramenait toujours en Italie, où ses travaux étaient accueillis par d'unanimes applaudissements. Son dernier voyage en ce pays eut lieu en 1815; il donna pendant le carnaval l'*Adriano in Siria*, à Milan. A l'époque du départ de la famille royale de Portugal pour le Brésil (novembre 1807), Portogallo l'avait accompagnée en sa qualité de maître de chapelle de la cour, et était resté à Rio-Janeiro jusqu'en 1815, époque où il obtint un congé pour essayer encore une fois son génie auprès des Italiens. C'est alors qu'il écrivit, à Milan, pour le théâtre *Re*, l'ouvrage dont il vient d'être parlé. Après le retour du roi à Lisbonne, il y reprit son service. Portogallo est mort dans cette ville à la fin de 1829, ou au commencement de 1830.

Il serait difficile de donner la liste complète des compositions de ce musicien distingué, car on manque de renseignements sur ce qu'il a écrit à Lisbonne; on sait seulement qu'il a produit une grande quantité de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et un grand nombre d'airs portugais appelés *modeinhas*. A l'égard de ses opéras italiens, je n'ai pu recueillir que les titres de ceux qui suivent : 1° *L'Eroe cinese*, à Turin, 1788. 2° *La Bachetta portentosa*, à Gênes, 1788. 3° *L'Astutta*, à Florence, 1789. 4° *Il Molinaro*, à Venise, 1790. 5° *La Donna di genio volubile*, à Parme, 1791. 6° *La Vedova raggiratrice*, à Rome. 7° *Il Principe di Spazzacamino*, à Venise. 8° *Il Filosofo sedicente*. 9° *Alceste*. 10° *Demofoonte*, à Milan, 1794. 11° *Oro non compra amore*. 12° *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, à Venise, 1795. 13° *Il Ritorno di Serse*, à Bologne. 14° *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15° *Fernando in Messico*, à Rome, 1797. 16° *La Maschera fortunata*. 17° *Non irritar le donne*, à Plaisance, 1799. 18° *Idonte*, à Milan, 1800. 19° *Il Muto per astuzzia*. 20° *Omar, re di Temagene*. 21° *Argenide*. Cet opéra, dont on ne trouve pas l'indication dans les almanachs de théâtres italiens, a été chanté à Londres, au mois de janvier 1806, par madame Billington et Braham. 22° *Semiramide*, à Lisbonne, en 1802, par madame Catalani. 23° *Il Cia bottino*. 24° *Zulema e Selimo*. 25° *Adriano in Siria*, à Milan, 1815. 26° *La Morte di Mitridate*. Portogallo avait un frère, de qui l'on connaît quelques compositions pour l'église.

POSCH (Isaac), musicien et organiste des États de la Carinthie, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ* 1, 2, 3, 4 *vocum*; Nuremberg, 1623. 2° *Musikalische Ehren und Tafels Freue*, en deux parties; *ibid.*, 1626.

POSS (Georges), cornettiste au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants : 1° *Liber primus missarum* 8 *et* 6 *vocibus*; Augsbourg, 1608. 2° *Orphæus mixtus vel concentus musici tam sacris quam profanis usibus, tam instrumentis quam voc. humanis concinnati*, lib. I; *ibid.*, 1608.

POSSELT (François), organiste et compositeur distingué, naquit en Bohême, dans l'année 1729. Après avoir été directeur du chœur à l'église de Gratzau, dans sa jeunesse, il fut choisi par le comte Gallus pour diriger le chœur et l'école de Reichenberg. Plus tard, un membre de cette noble famille l'établit dans son palais, à Prague, en qualité de secrétaire. Posselt mourut dans cette ville, le 27 janvier 1801, à l'âge de soixante et onze ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, entre autres deux messes solennelles, dont une a été exécutée dans l'église des Dominicains, le jour de saint Égide, en 1783, et l'autre, dans la même année, à l'église de Saint-Sauveur. On a aussi chanté à l'église du couvent de Strahow, en 1798, six messes brèves de sa composition.

POSSEN (Lauxmin), luthier à Schœngau, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut engagé pour la fabrication et l'entretien des instruments de la chapelle de Munich, en 1564, aux appointements de quatre cent cinq florins. On conserve, dans quelques cabinets de curieux, des luths et des violes sortis de son atelier.

POSSEVIN (Antoine), jésuite, né à Mantoue, en 1534, avait terminé ses études avec succès avant l'âge de quinze ans, et se rendit à Rome, où il fut chargé, par le cardinal de Gonzague, de l'éducation de ses neveux. Plus

tard, il entra dans la compagnie de Jésus, fut employé par ses directeurs dans plusieurs négociations où il montra de l'habileté, et devint, en 1573, secrétaire du général des jésuites. Le pape l'employa aussi dans des négociations en Suède et en Russie. Il mourut à Ferrare, le 26 février 1611, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Dans son livre intitulé *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Rome, 1593, deux volumes in-fol., et Cologne, 1607, deux volumes in-fol.), il traite (lib. XV, cap. 5 et 6) de la musique et des compositeurs de son temps, dont il donne une liste étendue.

POSTEL (Guillaume), célèbre visionnaire, naquit, le 25 mars 1510 (1), à Dolerie, près de Barentòn, en Normandie. Après avoir fait d'excellentes études, il voyagea longtemps en Europe et en Asie, puis il retourna à Paris. Il fut professeur de mathématiques au collége de France, puis il se retira au monastère de Saint-Martin-des-Champs, où il enseigna la philosophie jusqu'en 1578. Il mourut à Paris, le 6 septembre 1581. Postel fut un des plus savants hommes de son temps, mais il eut un esprit faible, préoccupé de visions dont on trouve les détails dans les biographies générales. Il a écrit cinquante-sept ouvrages, au nombre desquels il s'en trouve un qui a pour titre : *Tabula in musicam theoricam* ; Paris, 1552, in-8°. Ce livre est devenu fort rare.

POTENZA (Pascal), sopraniste distingué, naquit à Naples vers 1735, et chanta à Londres, en 1761. Après son retour en Italie, il brilla sur plusieurs théâtres, notamment à Padoue, en 1770. Quelques années après, il fut attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, comme un des vingt-quatre chanteurs de cette chapelle, jusqu'aux derniers jours de la république vénitienne (1797). On ignore la date de sa mort.

POTIER (Henri-Hippolyte), fils cadet du célèbre comédien de ce nom, est né à Paris, le 10 février 1816. Admis au Conservatoire, le 19 octobre 1827, il étudia le solfége dans la classe du professeur Amédée, puis devint élève de Zimmerman pour le piano. Le second prix pour cet instrument lui fut décerné au concours de 1830, et il obtint le premier prix en 1831. Dourlen et M. Lecoupey furent ses professeurs d'harmonie et d'accompagnement pratique, dont le premier prix lui fut décerné en 1832. M. Potier se livra ensuite à l'étude sérieuse du contrepoint et de la fugue pendant cinq années et ne sortit du Conservatoire qu'au mois de juin 1837, après dix années d'un travail assidu. Il se livra alors à l'enseignement et à la composition. Il se fit particulièrement remarquer pas son talent d'accompagnateur dans les concerts. Au mois d'août 1846, il fit jouer, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Caquet du couvent*, en un acte, dont la musique avait de la distinction, bien qu'on eût pu y désirer plus d'originalité. Cet ouvrage fut suivi d'*Il Signor Pascariello*, opéra en trois actes, qui fut joué au même théâtre, en 1848, et qui obtint à juste titre du succès. Depuis cette époque, M. Potier n'a écrit pour la scène que la musique d'un ballet en deux actes, représenté à l'Opéra de Paris, le 22 septembre 1853, et qui a pour titre : *Ælia et Mysis ou l'Atellane*. Cet ouvrage n'a pas eu une longue existence. M. Potier a été nommé chef du chant à l'Opéra, en 1850 ; il occupe encore cette position (1863).

Madame Potier, femme de cet artiste, fut une agréable et jolie cantatrice qui se fit applaudir pendant quelques années (1847-1855), au théâtre de l'Opéra-Comique et dans les concerts. Son éducation musicale avait été faite au Conservatoire de Paris.

POTIN (Antoine), facteur d'instruments à clavier, vers la fin du seizième siècle, travaillait à Paris, où vraisemblablement il est né. Le P. Mersenne dit de lui dans son *Harmonie universelle* (*Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 159) : « Les meilleures espinettes « étaient fabriquées par Antoine Potin, qui « faisait une excellente barrure. » On voit, dans quelques vieux instruments, que le système de barrage des épinettes et des clavicordes de cette époque était perpendiculaire au chevalet.

POTT (Auguste), violoniste allemand de l'époque actuelle, est né le 7 novembre 1806, à Nordheim, dans le Hanovre. Son père, musicien de ville, lui enseigna les éléments de la musique, et lui apprit à jouer de plusieurs instruments ; mais le violon était celui pour lequel il se sentait une vocatiou décidée, et ses instances finirent par faire consentir son père à ce qu'il le cultivât de préférence à tout autre. Dans les années 1818 à 1820, Spohr ayant donné des concerts à Gœttingue, Pott fit plusieurs voyages de Nordheim à cette ville pour l'entendre. Sa persévérance obtint enfin de son père les moyens de se rendre à Cassel pour étudier sous la direction du maître qu'il

(1) Forkel et Gerber ont adopté une fausse date, en plaçant la naissance de Postel en 1477; ils ont été copiés dans cette faute par *Fayolle*, *Lichtenthal*, *Becker*, *Bertini*, etc., etc. Voyez les *Éclaircissements sur la vie de Guillaume Postel*, par le P. Desbillons.

avait choisi pour modèle. En 1824, il se fit entendre publiquement à Cassel pour la première fois, et le succès couronna ses efforts. Depuis lors, il a voyagé en Danemark, à Vienne et dans plusieurs villes de l'Allemagne : partout il a été considéré comme un artiste de mérite. Il a aussi visité Paris, mais j'ignore s'il s'y est fait entendre. En 1832, le duc d'Oldenbourg l'a nommé son maître de chapelle, et depuis ce temps il en remplit les fonctions. On a gravé de sa composition : 1° *Les Adieux de Copenhague,* grand concerto pour le violon, op. 10 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Variations pour violon, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle ; Hanovre, Kruchwitz. 3° Duo pour deux violons ; *ibid.* 4° *Les Souvenirs de Paris,* variations brillantes sur un thème original pour violon et orchestre, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 5° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 15 ; Leipsick, Kistner. 6° Variations de concert (*Das Minnelied*), *idem* (en *sol*), op. 16 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Variations de concert (sur un thème hollandais), *idem* (en *ré*), op. 20 ; Leipsick, Kistner. Une ouverture à grand orchestre, de Pott, a été exécutée à Leipsick et à Prague, en 1838. Cet artiste a fait un voyage en Belgique et s'est fait entendre à Bruxelles, en 1856.

POTT (madame Aloyse), dont le nom de famille était **WINKLARDE FORAZET**, est née à Vienne, le 23 avril 1815. Élève de Charles Czerny pour le piano et de Gyrowetz pour la composition, cette dame se distingue par un rare talent d'exécution, mais seulement comme amateur. Elle joue aussi fort bien du violoncelle. Elle a composé des *Lieder,* des quatuors pour instruments à cordes, et une messe à quatre voix et orchestre.

POTTER (Jean), littérateur anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui quelques poésies, et un écrit intitulé : *Observations on the present state of music and musicians ;* Londres, 1763, in-8°.

POTTER (Cipriani), pianiste et compositeur, est né à Londres, en 1792. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père, professeur de musique, lui donna les premières leçons de cet art. Attwood lui enseigna les règles du contrepoint, et il acheva ses études de théorie sous la direction de Calcott et du docteur Crotch. Après l'arrivée de Woelfl en Angleterre, il reçut ses conseils pendant cinq ans. Il se fit entendre, pour la première fois, au concert philharmonique, dans un sextuor de sa composition ; mais l'accueil froid qui fut fait à cet ouvrage l'ayant jeté dans le découragement, il prit la résolution de voyager, visita l'Allemagne, et se rendit à Vienne, où il fut présenté à Beethoven par un de ses amis. De là il se rendit en Italie, puis retourna à Londres, où il se livra à l'enseignement du piano. Ayant été nommé professeur de cet instrument à l'Académie royale de musique, en 1823, il en continua les fonctions jusqu'en 1832, où il succéda au docteur Crotch dans la direction de cette institution. Après vingt-neuf ans passés dans cette position, M. Potter, ayant pris la résolution de passer ses dernières années dans le repos, a pris sa retraite, en 1861. Il a publié de sa composition : 1° Sextuor pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11 ; Bonn, Simrock. 2° Grands trios pour piano, violon et violoncelle, ou clarinette et basson, op. 12, nos 1, 2 et 3 ; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano et cor, op. 13 ; *ibid.* 4° Grand duo pour deux pianos, op. 7 ; Vienne, Mechetti. 5° Introduction et rondo pour piano à quatre mains, op. 8 ; Bonn, Simrock. 6° Sonates pour piano seul, nos 1 et 2 ; Londres, Clementi ; nos 3 et 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Beaucoup de toccates, rondeaux, fantaisies, études, pots-pourris, variations, etc. pour piano seul ; Londres, Bonn, Leipsick, Vienne, etc. M. Potter a en manuscrit des quatuors de violon et des symphonies, dont une a été exécutée au concert philharmonique de Londres, en 1835.

POTTHOFF (....), bon organiste et célèbre carillonneur, naquit à Amsterdam, en 1726. Il n'était âgé que de sept ans, lorsque, à la suite de la petite vérole, il devint aveugle. La place de carillonneur de l'hôtel de ville lui fut confiée à l'âge de treize ans. Peu de campanistes ont eu un talent comparable au sien : il jouait presque constamment à trois parties, faisant la basse avec les pieds ; mais l'exercice violent auquel il était obligé de se livrer, lorsqu'il exécutait de cette manière des fugues et des variations, lui causait une si grande fatigue, qu'il était hors d'état de prononcer un mot après avoir fini. En 1738, Potthoff concourut avec vingt-deux rivaux pour la place d'organiste de *Western-Kerk* et fit preuve d'un talent distingué. Il obtint la place d'organiste de la vieille église, en 1760. J'ignore la date de la mort de cet artiste.

POTTIER (Matthieu), musicien attaché à la cathédrale d'Anvers, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Flores selectissimarum mis-*

sarum 4, 5 et 6 voc., Anvers, 1650, in-4°. C'est une collection, formée par Pottier, de messes d'Asola, Jean Croce, Orland de Lassus, Massaini, Palestrina et Louis Viadana; le recueil ne contient qu'une seule messe de Pottier, à quatre voix. 2° *Missæ* 7, 8 *voc.;* ibid., 1640.

POTTIER (Jean-Marie), ancien musicien de la chapelle du roi, est né à Belleville, en 1772. Après qu'il eut appris les éléments de la musique sous la direction d'un vieux maître, nommé *Avril*, sa belle voix le fit recevoir enfant de chœur à la cathédrale de Paris, dont l'abbé Dugué était alors maître de chapelle. En 1790, il sortit de la maîtrise de Notre-Dame, continua ses études littéraires, et suivit des cours de droit. Mais son penchant pour la musique le fit ensuite entrer au Conservatoire, où il devint élève de Berton pour l'harmonie. Il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de Mengozzi, et plus tard il en donna des leçons à Paris. Admis dans la chapelle de Napoléon, en 1807, il devint, en 1815, musicien de celle du roi. En 1818, il institua une école de musique dans sa maison. Depuis lors, des chagrins de famille, des pertes de fortune, et la dissolution de la chapelle royale l'ont décidé à vivre dans la retraite. Il a publié un recueil de quatre romances chez Naderman, à Paris. A l'époque des succès de l'enseignement de la musique par la méthode de Massimino, M. Pottier a fait une critique du système de ce professeur, dans une *Lettre à madame *** sur la musique, M. M.......o et l'enseignement mutuel;* Paris, F. Didot, 1818, in-8° de vingt-quatre pages.

POUILLAN (mademoiselle), virtuose sur le clavecin, vécut à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a fait graver à Paris, en 1783, trois sonates pour le clavecin, op. 1.

POUSAM (Manuel), moine augustin portugais, naquit à Landroal, et fut maître de chapelle du couvent de son ordre, où il est mort, en 1683. Il a fait imprimer : *Liber passionum et eorum quæ a dominica Palmarum usque ad sabbatum sanctum cantari solent*; Lugduni, 1676, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° *Missa defunctorum* 8 *vocum*. 2° *Vilhancicos e moteles*. Ces compositions étaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal.

POUTEAU (....), né à Chaulme, en Brie, vers 1740, fut conduit à Paris à l'âge de quatre ans, et y commença, fort jeune, l'étude de la musique. Forqueray, son grand-oncle, un des meilleurs organistes de ce temps, lui enseigna à jouer de l'orgue, et il reçut de Bordier des leçons de composition. A l'âge de quinze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Jacques de la Boucherie; plus tard il succéda à Forqueray, comme organiste du prieuré de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Severin. En 1810, il était organiste de la paroisse Saint-Méry, quoiqu'il fût âgé de plus de soixante-dix ans. En 1777, il avait fait représenter à l'Académie royale de musique *Alain et Rozette,* opéra en un acte, qui fut bien accueilli. Il a laissé des pièces de clavecin et des motets. On lui doit aussi les accompagnements de piano de quarante-huit recueils d'airs d'opéras français.

POWEL (Thomas), né à Londres, en 1776, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années, et apprit à jouer du violoncelle, du piano et de la harpe. En 1805, il joua avec succès un concerto de violoncelle, composé par lui, au concert donné à Hay-Market pour le bénéfice du fonds choral. L'année suivante, il alla se fixer à Dublin en qualité de professeur de musique, et y composa plusieurs ouvrages pour l'église et les concerts. Son talent de violoncelliste se développa de jour en jour, et les biographes anglais assurent qu'il pouvait être mis en comparaison avec Romberg. Après plusieurs années passées à Dublin, il s'est fixé à Édimbourg, où il vit encore (1863). Cet artiste a publié à Londres et à Édimbourg : 1° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 1. 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2. 3° Trois *idem,* livre 2^{e}. 4° Grand duo pour violon et violoncelle, op. 4. 5° Quatuor varié pour deux violons, alto et basse sur le thème anglais : *Hope told.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, n^{os} 1 et 2. 7° Grandes sonates pour piano et violoncelle obligé. 8° Grande marche et rondo, exécutés par l'orchestre d'harmonie aux jardins du Vauxhall. 9° *La Campanella,* rondo pour piano. 10° Des thèmes variés, *idem*. 11° Duos pour harpe et piano. M. Powel a beaucoup de compositions en manuscrit.

POWER (Lyonel), auteur inconnu d'un petit traité du déchant, ou de la composition, en ancienne langue anglaise. A l'époque où Hawkins et Burney ont écrit leurs *Histoires de la musique,* le manuscrit qui contient cet ouvrage était dans la possession du comte de Shelburne. D'après le style, l'orthographe des mots et la forme des caractères, qui se rapprochent plus des lettres saxonnes que des lettres romaines, ces auteurs pensent que

l'auteur a dû vivre vers le temps de Chaucer, c'est-à-dire vers le milieu du quatorzième siècle, et que c'est le plus ancien ouvrage anglais sur cette matière. Morley l'a connu, car il le cite à la fin de son *Introduction to practical music*. Hawkins a donné le commencement du livre de Power (*a General history of the science and practice of music,* tome II, page 226), et Burney (*a General History,* etc., tome II, page 422) l'a aussi rapporté. Cet ouvrage a pour titre : *Of the Cordis of musike.*

POYDA (Jean-Frédéric), surintendant et pasteur à Bitterfeld, a publié un sermon qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un orgue à Priorau (?). Cet opuscule a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der Orgel zu Priorau,* etc.; Leipsick, Cnobloch, 1821, in-8° de trente pages.

POZZI (Anne), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1758. L'étendue, la pureté, la légèreté de sa voix et l'expression de son chant lui procurèrent de brillants succès. En 1784, elle chantait à Naples les rôles de *prima donna;* plus tard on la trouve à Venise, et en 1787, elle était à Milan. Elle est morte quelques années avant 1812.

POZZI (Gaetan), bon ténor italien, chanta avec succès depuis 1798 jusqu'en 1819. Il est mort à Novi, pendant l'hiver de 1833.

PRACHT (Auguste-Guillaume), musicien à Kœnigsberg, dans la nouvelle Marche de Brandebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Zerbst, 1796. 2° Six petites sonates pour le piano, 1re partie; *ibid.,* 1797. 3° Sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, Berlin, Rellstabt, 1798.

PRADHER, ou plus exactement **PRADÈRE** (Louis-Barthélemi), pianiste et compositeur, fils d'un professeur de violon, est né à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lefèvre, qui, plus tard, fut chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique; puis il entra comme élève à l'école royale de musique, où il reçut des leçons de Gobert pour le piano. Après que la révolution eut fait supprimer cette institution, madame de Montgeroult accueillit Pradher comme élève, et lui donna des leçons pendant plus de deux ans. Le Conservatoire ayant été institué, il y fut appelé, et rentra sous la direction de Gobert, son ancien maître. Au concours de 1797, il obtint le second prix de piano, et l'année suivante, le premier lui fut décerné. Admis alors dans le cours d'harmonie de Berton, il se livra à l'étude de cette science; mais peu de temps après, il sortit du Conservatoire pour se marier avec la fille du célèbre compositeur Philidor, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1802, après la mort d'Hyacinthe Jadin, sa place de professeur de piano au Conservatoire fut mise au concours, et Pradher l'obtint par l'exécution brillante d'un concerto de Dussek et de fugues très-difficiles composées pour ce concours par Cherubini, et qu'il joua sans hésitation à première vue. Les principaux élèves qu'il a formés dans cette école sont les frères Henri et Jacques Herz, Dubois, Meysemberg, Lambert et Rosellen. Pradher a eu aussi l'honneur de donner des leçons de piano aux princesses de la famille du roi des Français Louis-Philippe. Excellent accompagnateur, il fut successivement attaché en cette qualité à la chapelle du roi, et à la musique particulière des rois Louis XVIII et Charles X. Devenu l'époux, en secondes noces, de la charmante actrice de l'Opéra-Comique, mademoiselle More, il a beaucoup voyagé avec elle, et a pris sa retraite de professeur du Conservatoire en 1827, après vingt-cinq ans de service. Il s'était retiré avec sa femme à Toulouse, où ils vivaient honorablement du fruit de leurs travaux, et jouissaient de l'estime générale. Pradher fut nommé directeur du Conservatoire de musique de cette ville. Il est mort à Gray (Haute-Saône), dans le mois d'octobre 1843.

Pradher était déjà, depuis plusieurs années, professeur au Conservatoire lorsque le désir de se livrer à la composition dramatique lui fit suivre le cours de Méhul, qui lui enseigna le contrepoint, la fugue, et surtout l'art d'écrire pour la scène. En 1804, il fit un premier essai de ses forces dans *le Chevalier d'industrie,* opéra-comique en un acte, dont il écrivit la musique en société avec Gustave Dugazon. Le 24 septembre 1807, il donna au théâtre Feydeau *la Folie musicale,* ou *le Chanteur prisonnier,* opéra-comique, suivi de *Jeune et Vieille,* opéra-comique en un acte, 1811, de *l'Emprunt secret,* en un acte, 25 juillet 1812, du *Philosophe en voyage,* en trois actes, le 16 juillet 1821 (en société avec Frédéric Kreubé), et de *Jenny la bouquetière,* en deux actes, le 10 mars 1823 (avec le même). Parmi les compositions de Pradher, pour le piano, on remarque : 1° Concerto pour piano (en *sol*); Paris, Sieber. 2° Grande sonate pour

piano, violon et violoncelle, op. 17; Paris, Janet. 3° Adagio et rondo, *idem*, ibid. 4° Rondo pour deux pianos; Paris, Leduc. 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 13, 16; Paris, Janet, Naderman, Leduc, Pleyel. 6° Rondeaux et fantaisies, *idem*, op. 8, 10, 12, 15; *ibid.* 7° Pots-pourris, *idem*, n^{os} 1 et 2; Paris, Momigny. 8° Variations, *idem*, op. 11, 14, 18; Paris, Leduc. 9° Vingt-deux recueils de romances; Paris, Érard, Leduc, Momigny.

PRADHER (madame), autrefois mademoiselle More, née à Carcassone (Aude), le 6 janvier 1800, était fille d'une ancien directeur de théâtres, dans le midi de la France. A l'âge de cinq ans, elle parut pour la première fois sur la scène dans le rôle de *Jeannette*, du *Déserteur*. A dix ans, elle chantait dans l'opéra et dans les concerts, à Montpellier. Elle y resta jusqu'à l'âge de seize ans, puis elle alla à Rouen, et débuta à l'Opéra-Comique, le 21 juin 1816. Une voix agréable et facile, un extérieur plein de charme, et son jeu, à la fois naturel et gracieux, lui procurèrent des succès qui devinrent chaque jour plus remarquables. Le premier rôle écrit pour elle fut celui d'un adolescent dans *le Frère Philippe*, opéra-comique de Dourlen : elle y fut charmante. Bientôt des rôles plus importants lui furent confiés, et plus tard, elle joua ceux de première femme dans *Léocadie, le Maçon, la Fiancée, Fiorella*, et beaucoup d'autres ouvrages d'Auber, d'Hérold et d'autres compositeurs. On se rappellera longtemps le charme qu'elle mettait dans celui de *la Vieille*, opéra-comique de l'auteur de cette biographie. Retirée en 1835, avec la pension acquise par vingt et un ans de service, madame Pradher a donné, dans les années suivantes, des représentations sur les principaux théâtres de France.

PRAEGER (Henri-Aloys), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Amsterdam, le 23 décembre 1783. Après avoir accompagné pendant plusieurs années une troupe de comédiens ambulants, en qualité de chef d'orchestre, il a été directeur de musique du théâtre de Leipsick, depuis 1827 jusqu'en 1829, puis il a été chargé des mêmes fonctions au théâtre de Magdebourg. En 1829, il avait obtenu la place de maître de chapelle à Hanovre; mais il ne fut pas considéré comme assez habile pour occuper cette position, et Marschner le remplaça en 1830. En 1838, il était à Cologne, en qualité de violoniste. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Praeger a mis en musique et fait représenter l'opéra de Kotzebue intitulé *Der Kiffæuser Berg*. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Un grand quintette pour deux violons, deux altos et basse, op. 28; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 13, 17, 18, 19, 34, 43, 47; *ibid.*, et Leipsick, Hofmeister et Probst. 3° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14 et 42; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, op. 16, 23, 29; *ibid.* 5° Des caprices, exercices et études pour violon seul, op. 10, 22, 44; *ibid.* 6° Quintette pour alto, deux clarinettes, flûte et basson, op. 12. 7° Des thèmes variés pour divers instruments. 8° Des pièces de guitare. Rassmann cite aussi de Praeger (*Pantheon der Tonkünstler*, page 192), des messes, des concertos de violon, en manuscrit, et un *Gradus ad Parnassum musical*. J'ignore quelle est la nature de ce dernier ouvrage.

PRAELISAUER (le P. Célestin), moine de l'abbaye de Tegernsee, en Bavière, naquit à Koetzling, en 1694, et fut élevé au séminaire de son couvent. Il y acquit de profondes connaissances dans la musique, particulièrement par l'étude des œuvres de Roland de Lassus. Pendant plusieurs années, il dirigea le chœur de son monastère. Il mourut à Tegernsee, le 5 février 1745. Dans le grand nombre de compositions pour l'église qu'il a laissées en manuscrit, on distinguait des répons pour les vigiles des morts qui étaient, dit-on, remplies de beautés.

PRÆTORIUS (Godescalc), dont le nom allemand était **SCHULZ**, professeur de philosophie à Wittenberg, fut un des hommes les plus savants de son temps, et posséda parfaitement quatorze langues : il naquit à Salzwedel, le 28 mars 1528. Après avoir fréquenté plusieurs universités et terminé ses études, il fut quelque temps recteur de l'école de Magdebourg, puis il se rendit à la cour de Brandebourg, où il fut employé dans l'administration. Il mourut le 8 juillet 1573. Lié d'amitié avec Martin Agricola, il réunit ses connaissances musicales à celles de ce savant pour la rédaction d'une sorte de solfége à l'usage des élèves de l'école de Magdebourg; mais Agricola mourut avant l'entière exécution de cet ouvrage, et Prætorius ne le publia qu'après le décès de ce musicien, sous ce titre : *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in quibus musica Martino Agricolæ, Hymni suis auctoribus, Distributio cum aliis nonnullis Godescalco Prætorio debentur, in usum scholæ Magdeburgensis, cum 4 voc.*; Magdebourg, 1556, in-4°. Il y a une

deuxième édition qui a paru aussi à Magdebourg, en 1584, in-4°.

PRÆTORIUS ou **SCHULZ** (Jérôme), savant organiste, naquit à Hambourg, en 1560. Son père, organiste de l'église Saint-Jacques de cette ville, lui donna les premières leçons de musique, puis le jeune Schulz alla terminer ses études musicales à Cologne. Ses progrès avaient été si rapides, qu'en 1580, il fut considéré comme assez habile pour remplir les fonctions de cantor à Erfurt, et qu'il obtint cette place. Son père étant mort deux ans après, on le choisit pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Jacques à Hambourg. Il occupa cette place pendant quarante-sept ans, et mourut en 1629, dans sa soixante-dixième année. Prætorius a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ de præcipuis festis totius anni* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum ; Hamburgi excudebat Philippus de Ohr,* 1599, huit parties in-4°. J'ignore pourquoi Gerber a cité cet ouvrage sous un titre allemand : mon exemplaire a celui qui vient d'être rapporté. 2° *Magnificat octo vocum über die acht Kirchen-Tœne, nebst einigen* 8-12 *stimmigen Motetten* (Magnificat à huit voix dans les huit tons de l'église, suivis de quelques motets depuis huit jusqu'à douze voix) ; Hambourg, Philippe de Ohr, 1602, in-4°. 3° *Ein Kindelein so lœbelich,* cantique à huit voix, dédié comme cadeau de noces, à la duchesse de Saxe ; *ibid.*, 1613, in-4°. 4° Six messes à 5-8 voix ; *ibid.*, 1616, in-4°. 5° *Cantionum sacrarum* 5-20 *stimmen,* op. 5 ; *ibid.*, 1618, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis sous ce titre : *Opus musicum novum et perfectum, V. tomis concinnatum ;* Francfort, Emmelius, 1622, in-4°. Cette magnifique collection est ainsi divisée : I. *Cantiones sacræ de præcipuis festis. Operum musicorum etc. tomus primus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue à l'usage des organistes. II. *Cantiones Mariæ. Operum musicorum tomus secundus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue. III. *Liber Missarum. Operum etc. tomus tertius,* huit parties in-4° et un volume in-fol. IV. *Cantiones variæ. Operum etc. tomus quartus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. V. *Magnificat octo tonorum. Operum etc. tomus quintus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. 6° *Cantiones novæ officiosæ,* motets depuis cinq jusqu'à quinze voix ; Hambourg, 1629, in-4°.

PRÆTORIUS (François), sous-recteur à Danneberg, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Oratio de præstantia, auctoritate et dignitate artis musicæ ;* Rostock, 1604, in-4°.

PRÆTORIUS (Bartholomé), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par des pièces instrumentales à cinq parties intitulées : *Newe liebliche Paduanen und Gagliarden mit* 5 *Stimmen* (Pavanes et gaillardes nouvelles et agréables à cinq parties), Berlin, 1617, in-4°.

PRÆTORIUS (Jacques), fils de Jérôme (*voyez* J. Moller, *Cimbria litterata,* tome I, fol. 505), organiste distingué, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut pour maître son père et un organiste d'Amsterdam, nommé Jean Petersen. Il fut organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Hambourg, et eut, le 28 octobre 1648, le titre de doyen des vicaires de la cathédrale de cette ville. Il mourut, dans un âge avancé, le 21 octobre 1651. Il a contribué, avec Jérôme Prætorius, Joachim Decker et David Scheidemann, à la composition du *Livre choral* à quatre parties, publié à Hambourg, en 1604. Il est aussi auteur d'un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé *Melodiæ sacræ,* dont j'ignore la date de la publication. Kühnau a publié un cantique de Prætorius dans le deuxième volume de ses *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge* (Berlin, 1786).

PRÆTORIUS ou **SCHULZ** (Michel), célèbre écrivain sur la musique et compositeur, naquit à Creuzberg, dans la Thuringe, le 15 février 1571. On n'a point de renseignements sur sa jeunesse, sur ses études, ni sur les maîtres qui lui enseignèrent la musique. On sait seulement qu'il fut d'abord maître de chapelle à Lunebourg, puis organiste du duc de Brunswick, enfin, maître de chapelle et secrétaire du même prince à Wolfenbuttel, et prieur de l'abbaye de Ringelheim, près de Gozlar, bénéfice qui ne paraît pas l'avoir obligé à résidence. Il mourut à Wolfenbüttel, le 15 février 1621. Quelques-unes des compositions de Prætorius, que j'ai vues en partition, prouvent qu'il fut un savant et laborieux musicien, sous le rapport de la pratique de l'art ; mais c'est surtout comme écrivain qu'il est connu maintenant par un livre remarquable, qui joint malheureusement à son mérite propre celui d'une grande rareté, et qu'il est difficile de trouver complet. Ce livre a pour titre : *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lec-*

tione, Polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi (*sic*) *usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione : in cantorum, organistarum, organopœorum, cæterumque musicum scientiam amantium et tractantium gratiam collectum.* L'ouvrage entier devait avoir quatre volumes in-4° : les trois premiers seulement ont paru. Le premier volume est divisé en deux parties : la première fut imprimée à Wolfenbuttel ; la seconde, à Wittenberg. L'épître décicatoire de celle-ci est datée de Dresde, le 5 mars 1614. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un titre général qui porte la date de 1615, mais sans nom de lieu. Les frontispices ont été plusieurs fois changés. Ce premier volume est en langue latine : les deux autres sont en allemand; ceux-ci ont été imprimés à Wolfenbuttel, chez Élie Halwein, en 1619; mais les planches gravées sur bois, qui appartiennent au deuxième volume, n'ont été publiées qu'en 1620, dans la même ville, en un cahier de quarante-deux planches avec une table des instruments, sous ce titre : *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia.* Le premier volume, entièrement historique, traite de la musique religieuse, ou plus exactement du chant choral et de la psalmodie dans le culte judaïque, et dans les églises des divers rites grec, asiatique, égyptien et catholique romain; des instruments de l'antiquité, de la musique vocale et de la musique instrumentale. Le deuxième volume, qui traite de tous les instruments, de leur nature, de leur étendue, et particulièrement des orgues, avec tous les détails de leur facture, et l'examen de plusieurs de ces instruments très-anciens et très-curieux, a pour titre particulier : *Syntagmatis musici Michaelis Prætorii tomus secundus de organographia.* Le troisième volume est relatif aux principes de la musique, de la solmisation, de la notation, de la mesure, à l'art du chant, à la manière d'écrire pour les instruments, à la forme et aux différents genres de compositions. Le quatrième devait traiter du contrepoint : Prætorius n'eut pas le temps de le terminer, et l'on n'en a pas retrouvé le manuscrit. Tous les bibliographes musiciens affirment que ce quatrième volume n'a pas été publié ; cependant le catalogue de la bibliothèque de Forkel indique, sous le n° 326 (p. 23), le *Syntagma musicum,* t. I à IV; mais il est vraisemblable que les planches du second volume formaient le quatrième tome de cet exemplaire.

Une érudition solide se fait remarquer dans le livre de Prætorius, et l'on y admire l'étendue et la variété des connaissances de l'auteur. A ces qualités se mêlent à la vérité les défauts du temps où vécut ce savant musicien, c'est-à-dire beaucoup de pédantisme, et l'absence de l'esprit de critique ; mais ces défauts n'empêchent pas que l'ouvrage ne soit une mine précieuse de renseignements concernant toutes les parties de la musique, sous les rapports historiques et techniques : le premier livre renferme même des aperçus philosophiques qui ne manquent pas de profondeur.

Les compositions connues de Prætorius sont les suivantes : 1° *Sacrarum motetarum primitiæ 4, 5, usque ad 16 voc. unà cum 1 Missa et Magnificat ;* Magdebourg et Leipsick, 1600, in-4°. 2° *Polyhymnia III panegyrica,* c'est-à-dire, Chants de paix et de joie pour les concerts, à une, deux, trois, jusqu'à vingt-quatre voix, pour deux, trois, quatre, cinq et six chœurs, avec trompettes et basse continue pour orgue ; Francfort et Leipsick, 1602, in-fol. Prætorius a indiqué le contenu de cette collection dans le troisième volume de son *Syntagma.* 3° *Magnificat* à huit voix dans les huit tons de l'église avec quelques motets à huit et douze voix (titre allemand) ; Hambourg, Froben, 1602. 4° *Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge* (les Muses de Sion, ou chants spirituels concertants), première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et neuvième parties; Ratisbonne, Jena, Helmstadt et Wolfenbuttel, 1605-1610. Neuf parties divisées en quinze volumes in-4°. Collection excessivement rare; la neuvième partie est presque introuvable et a même été inconnue à tous les bibliographes. Voici les titres particuliers de chaque partie : *a. Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen mit* 8 *Stimmen gesetzt, etc.* (Muses de Sion, ou chants spirituels concertants sur les psaumes traduits par Luther et d'autres, composés à huit voix, etc.); Erster Theil, Ratisbonne, 1605, in-4°. *b. Musæ Sioniæ geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste deutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der Christlichen Kirchen gesungen werden mit* 8 *und* 12 *Stimmen gesetzet* (Muses de Sion, chants spirituels concertants sur les psaumes et cantiques, tels qu'ils sont chantés dans les églises chrétiennes, composés à huit et douze voix); Ander Theil. Jehna

(Jena), 1607, in-4°. *c.* Troisième partie, même titre et même nombre de voix; Helmstadt, 1607, in-4°. *d.* Quatrième partie, à huit voix; même titre; Helmstadt, 1607, in-4°. *e. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii C geistlicher deutscher in der christlichen Kirchen ublicher Lieder und Psalmen mit* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *Stimmen. Fünfter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels allemands et psaumes à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. Cinquième partie); Wolfenbuttel, 1608, in-4°. *f. Musæ Sioniæ, etc.; mit vier Stimmen* (les Muses sioniennes de etc., même titre, à quatre voix. Sixième partie); Wolfenbuttel, 1609, in-4°. *g. Musæ Sioniæ etc. Siebenter Theil* (même titre et même nombre de voix. Septième partie); *ibid.*, 1609, in-4°. *h. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii, C deutscher geistlicher in Kirchen und Hæusern gebrauchlicher Lieder und Psalmen, etc. mit vier Stimmen, in Contrapuncto simplici nota contra notam. Achter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels et psaumes allemands à l'usage des églises et des maisons; mis à quatre voix, en contrepoint simple de note contre note. Huitième partie); *ibid.*, 1610, in 4°. *i. Musæ sioniæ etc.*, même titre, même nombre de voix. Neuvième partie); *ibid.*, 1610, in-4°. 5° Cent trente-quatre chants religieux et psaumes pour les jours de fête de toute l'année, à quatre voix, en contrepoint simple; Wolfenbuttel, 1609; Hambourg, 1611, in-4°. 6° *Eulogodia Sionia,* consistant en motets à deux, trois et jusqu'à huit voix, pour l'office divin; Hambourg, 1611, in-4°. 7° *Bicinia et tricinia*, dans lesquels se trouvent la plupart des psaumes et des cantiques en usage dans les temples et les maisons, à deux et trois voix, dans le style des motets, des madrigaux et dans un autre genre inventé par l'auteur; Hambourg, 1611, in-4°. 8° *Hymnodia Sionia,* consistant en vingt-quatre hymnes sacrées à deux, trois et jusqu'à huit voix; Hambourg, Hering, 1611. 9° *Megalynodia,* Magnificat à cinq, six et huit voix, ainsi que quelques madrigaux et motets; Wolfenbuttel, 1611, et Francfort, 1619, in-4°. 10° *Terpsichore, musarum Aoniarum quinta*, recueil de plusieurs danses et chansons françaises à quatre, cinq et six parties; Hambourg, 1611, in-fol. 11° *Idem,* seconde partie, danses anglaises pour dames, à quatre et cinq parties; Leipsick, Klosemann, in-fol., 1612. 12° *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore,* danses françaises à quatre et cinq parties; Hambourg, 1611, in 4°. 13° *Musarum Aoniarum tertia Erato,* renfermant quarante-quatre chansons profanes allemandes, ainsi que quelques mélodies anglaises à quatre voix; Hambourg, 1611. 14° Petite et grande litanie en deux chœurs, à cinq, six et sept voix, avec une notice sur l'origine de cette litanie; Hambourg, Hering, 1612, in-4°. 15° *Te Deum* à seize voix, avec le chant de Noël : *Ein Kindlein so lœblich,* à huit voix; Hambourg, 1613. Je crois qu'il y a, dans la citation de cet œuvre, une erreur de Gerber, et que c'est le même qui est attribué à Jérôme Prætorius (*voyez* ce nom). 16° Épithalame sur le mariage du duc Frédéric-Ulric de Brunswick et de la margrave Anne-Sophie de Brandebourg; Hambourg, 1614, in-fol. 17° *Polyhymnia panegerica et caduceatrix,* concerts solennels de paix et de joie, consistant en trente-deux chants d'église à plusieurs voix; Wolfenbuttel, 1619, in-fol. 18° *Musa Aonia Thalia,* ou toccates et canzonettes à cinq parties, pour violes et violons, et particulièrement pour instruments à vent, avec basse continue; Nuremberg, 1619, in-4°. 19° *Concerti sacri ecclesiastici et politici ex Italis autoribus, iisque optimis et præstantissimis, collecti et aucti adjecto ripiena seu choro pleno. Accesserunt sub finem ejusdem generis cantiones, quarum auctor ipse M. P. C.;* Francfort, 1620, in-4°. 20° *Polyhymnia exercitatio,* ou chansons religieuses allemandes en contrepoint simple et figuré à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix avec basse continue; Francfort, 1620, in-4°. 21° *Calliope,* ou quelques chansons joyeuses allemandes à une, deux, trois et quatre voix principales, et cinq, six, sept et huit voix chorales, symphonies et ritournelles ajoutées; Francfort, 1620, in-4°. 22° *Puericinium, seu concentus trium vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum, et quatuor instrumentorum,* renfermant quinze chants d'église allemands, et d'autres chants de concert; Francfort 1621, in-4°.

PRÆTORIUS (maître Jean), né à Quedlinbourg, le 19 janvier 1634, étudia à Wittenberg et à Jena, où il devint magister et professeur adjoint du cours de philosophie. Ensuite il fut nommé précepteur des ducs de Gotha, puis recteur à Zoest, et enfin recteur à Halle, où il mourut le 21 février 1705. En 1681, il donna à Halle un oratorio de sa composition intitulé *David.*

PRANDI (Jérôme), professeur de philosophie et de droit naturel à Bologne, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait im-

primer un discours intitulé : *Orazione sulla musica;* Bologne, 1805.

PRASPERG (Balthazar), en latin **PRASPERGIUS**, *cantor* à Bâle, au commencement du seizième siècle, naquit à Mersebourg, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On a de lui un traité de plain-chant intitulé : *Clarissima planè atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum udnotationibus et figuris multum splendidis;* Bâle, 1501, in-4°, gothique. Ouvrage rare, mais de peu de valeur, malgré son titre fastueux.

PRAT (Daniel), ecclésiastique anglican, fut d'abord recteur à Harrixham, dans le duché de Kent, puis chapelain du roi Georges III, à Kensington; il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de théologie, et par un petit poëme intitulé : *An ode on the late celebrated Handel on his playing on the organ* (Ode sur le célèbre Handel et sur son talent d'organiste); Cambridge, 1791, in-4°.

PRATI (Alessio), maître de chapelle de l'électeur palatin, naquit à Ferrare, le 16 juillet 1750, d'après une notice dont le titre est indiqué plus bas. Après avoir fait ses études musicales sous la direction d'un musicien de la cathédrale de Ferrare, nommé Bighetti, Prati fut maître de chapelle à Udine, puis se rendit, en 1767, à Paris, où il eut le titre de directeur de la musique du duc de Penthièvre, et fut employé comme maître de chant des personnes les plus distinguées de la cour. Il y donna aussi l'*École de la jeunesse,* opéra-comique, qui eut du succès, et dont on a gravé la partition. De Paris, Prati se rendit à Saint-Pétersbourg, visita ensuite l'Allemagne, et retourna en Italie vers 1781. Il eut alors le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne, écrivit quelques opéras à Turin, à Florence, à Venise, à Naples, et mourut à Ferrare, le 17 janvier 1788, à l'âge de cinquante et un ans. Les opéras italiens de Prati dont on connaît les titres sont : 1° *Ifigenia in Aulide,* 1784, à Florence. 2° *Semiramide,* 1785, dans la même ville. 3° *Armida abbandonata,* à Munich, 1785. 4° *Olimpia,* à Naples, en 1786. 5° *Demofoonte,* 1787, à Venise. On connaît aussi du même artiste : 1° Six sonates pour clavecin et violon, op. 1; Lyon, Carnaud. 2° Trois *idem,* op. 2; Berlin. 3° Trois *idem,* op. 3; *ibid.* 1° Concerto pour flûte, à Paris. 5° Concerto pour basson, *ibid.* 6° Trois sonates pour harpe et violon, op. 6; Paris. 7° Duo pour deux harpes; *ibid.* 8° Plusieurs recueils de romances et d'airs italiens gravés à Paris et à Londres. On a sur cet artiste une notice de M. Camille Laderchio, intitulée : *Notizie biografiche intorno alla vita di A. Prati,* Ferrare, 1825, in-8°.

PRATO (Vincent **DEL**), sopraniste, né à Imola, le 5 mai 1756, fit ses études de chant sous la direction du maître de chapelle Lorenzo Gibelli. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il débuta au théâtre de Fano, en 1772. Depuis lors, il chanta avec succès sur les principaux théâtres d'Italie. En 1779, il produisit la plus vive impression à Stuttgard, pendant le séjour de Paul I^er^ dans cette ville. L'année suivante, il fut appelé à Munich. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle d'*Idamante,* dans son *Idomeneo,* joué en 1780. Depuis lors, del Prato est resté attaché à la cour de Bavière qui lui a accordé une pension en 1805. Il est mort à Munich vers 1828.

PRATONERI (Spirito), musicien italien du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par ses ouvrages, qui ont pour titre : 1° *Harmonia super aliquot Davidis psalmos ad vesperas sex vocibus;* Venise, Jérôme Scotto, 1569, in-4° obl. 2° *Motetti a otto voci; Venetia. Giac. Vincenti et Ric. Amadino,* 1584, in-4°. 3° *Madrigali ariosi del sig. Spirito Pratoneri a quattro voci, con un dialogo a otto, nuovamente composti et dati in luce; in Venetia, presso Giacomo Vincenti,* 1587, in-4°.

PRATT (Jean), fils d'un professeur et marchand de musique, est né à Cambridge, vers 1779. A l'âge de huit ans, il fut admis au collége du Roi pour y faire ses études comme enfant de chœur, puis il devint élève de Randal, organiste du collége, dont il fut le successeur en 1799. Au mois de septembre de la même année, il eut aussi le titre d'organiste de l'université. En 1813, il a succédé à C. Paris, comme organiste du collége de Saint-Pierre. Cet artiste a publié un recueil de psaumes et d'hymnes intitulé : *Psalmodia cantabrigiensis;* 1817, in-4°. Il a écrit aussi beaucoup d'antiennes et de services du matin et du soir, qu'on entend souvent dans la chapelle royale de Cambridge.

PRAUN (Sigismond-Otto, baron **DE**), violoniste qui, dès son enfance, eut beaucoup de célébrité, naquit le 1^er^ juin 1811, à Tyrnau. en Hongrie. Avant d'avoir atteint sa quatrième année, il avait obtenu au collége les premiers prix dans les études de langues, de calcul, d'histoire et de dessin. Au mois de mai 1815,

il se fit entendre au Burg-Théâtre, à Vienne, dans un trio de Pleyel pour le violon; mais cet essai ne fut point heureux, car le pauvre enfant eut peur de l'assemblée, pleura beaucoup, et joua faux; mais un an après, il prit sa revanche dans un quatuor de Rode, où il étonna le public par la vigueur relative de son coup d'archet. En 1817, il fut confié aux soins de Mayseder, et après trois années d'études sous ce maître, il commença des voyages d'exploitation, devenus trop fréquents pour ces prodiges que des parents avides épuisent dès le berceau. En 1820, le jeune de Praun donna deux concerts à Milan, et y causa beaucoup d'étonnement. Il n'eut pas moins de succès à Rome l'année suivante. En 1824, il visita l'île de Malte; puis il se rendit à Paris, où il excita peu d'intérêt. Après une absence de dix ans, il retourna en Allemagne, et se fit entendre, en 1828, à Stuttgard, à Munich, à Leipsick, et enfin à Berlin, où l'on eut l'idée grotesque de le mettre en parallèle avec Paganini; mais cette bouffonnerie n'eut point de succès. Au mois de novembre 1829, de Praun se mit en route pour Pétersbourg; mais arrivé à Cracovie, il y fut attaqué par une inflammation des poumons, une hydropisie de poitrine se déclara, et le pauvre jeune homme, épuisé par un travail précoce, mourut le 5 janvier 1830, à l'âge de dix-neuf ans. Les qualités de son jeu n'étaient pas assez remarquables pour justifier la réputation qu'on avait voulu lui faire.

PRAUPNER (Wenceslas), compositeur, organiste et violoniste, naquit à Leitmeritz, en Bohême, le 18 août 1744. Il suivit les cours du collége des Jésuites, et se livra en même temps à l'étude de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il put se faire entendre plusieurs fois à l'église dans des concertos de violon. Il cultiva aussi l'orgue, et apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint par la lecture de quelques bons ouvrages. Le désir de se distinguer lui fit quitter Leitmeritz pour se rendre à Prague : il y continua ses études littéraires et musicales au séminaire de Saint-Wenceslas, et suivit un cours de théologie, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique; mais au bout de deux ans, il changea de dessein et prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique. Le comte de Rinck le choisit d'abord pour chef d'orchestre de son théâtre particulier; le talent qu'il déploya dans ses fonctions le fit nommer ensuite directeur du chœur de l'église Saint-Martin, puis de Sainte-Marie-au-Berceau, de Notre-Dame-aux-Neiges, et enfin, le 1er juillet 1794, de la *Thein-Kirche*. Après la mort de Joseph Strobach, directeur de l'orchestre de l'Opéra, il lui succéda dans cette place, et eut aussi celle de maître de chapelle de l'église des Frères-de-la-Croix. C'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit plusieurs grands ouvrages pour le théâtre. La mort de sa femme lui causa un vif chagrin qui le conduisit au tombeau, le 2 avril 1807. Cet artiste, estimé pour ses qualités sociales autant que pour son talent, a laissé en manuscrit des messes solennelles, des graduels, des offertoires, un *Requiem*, des vêpres à trois chœurs, des concertos de violon, des symphonies et des pièces d'orgue. De ses opéras, on ne cite que *Circé*, qui fut représenté avec succès au théâtre du comte de Thun.

PRAUNSPERGER (Marianus), bénédictin bavarois, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, au monastère de Tegernsée et y fut professeur de théologie. Il a fait imprimer des pièces instrumentales de sa composition, sous le titre bizarre : *Pegasus sonorus, hinniens, saltu 12 partitas belleticas exhibens ;* Augsbourg, 1736, in-fol.

PREDIERI (Ange), religieux du tiers ordre de Saint-François, naquit à Bologne, au mois de janvier 1655, et apprit la musique sous la direction de Camille Cevennini, maître de chapelle de la cathédrale, et d'Augustin Filipuzzi, maître de chapelle des chanoines de Latran, à Saint-Jean *in monte*. Il entra dans l'ordre des Franciscains, en 1672. Habile organiste et musicien instruit dans l'art du contrepoint, il se distingua particulièrement dans l'enseignement, et fut le premier maître du P. Jean-Baptiste Martini. Predieri mourut à Bologne, le 17 février 1731, à l'âge de soixante-seize ans. Le P. Martini, à qui j'emprunte ces détails, a rapporté dans son *Saggio fondam. prattico di contrappunto* (t. II, p. 135 et suiv.), un extrait d'un *Dixit* à quatre voix et instruments composé par ce maître, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des motets à quatre voix, et un *Kyrie cum Gloria*, également à quatre voix.

PREDIERI (Jacques-César), né à Bologne, dans la dernière moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Jean-Paul Colonna. Il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1698. Il occupait encore cette place vers 1720. Predieri avait été reçu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1690; il en fut prince trois fois, en 1698,

1707 et 1711. On connaît de lui un ouvrage dont le titre est : *Jesabella, oratorio a sette voci, diviso in 4 parti recitate in due serie nella chiesa de MM. RR. PP. dell' Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Madona di Galieri, le due feste seguenti delli 25 et 26 di Marzo* 1719 (en manuscrit). Predieri eut pour collaborateur de cet œuvre Floriano Aresti (*voyez* ce nom), organiste de l'église de l'Oratoire. Il a fait imprimer de sa composition des cantates morales et spirituelles à trois voix, avec basse continue pour le clavecin, à Bologne, 1696, in-4°.

PREDIERI (Jean-Baptiste), né à Bologne, en 1678, fut licencié en droit civil et canon, le 25 juin 1700, et obtint ensuite un canonicat dans l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Le Ricreazioni spirituali nella musica delle sagre canzoni;* Bologne, Benacci, 1730, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

PREDIERI (Luc-Antoine), né à Bologne, le 13 septembre 1688, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Vitali, puis fut élève de son oncle Jacques-César Predieri pour le contrepoint. Il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, en 1706, et en fut prince, en 1723. Il fut appelé à Vienne, au service de l'empereur Charles VI, en qualité de compositeur dramatique, vécut environ quinze ans à Vienne, et mourut dans sa patrie, en 1743. On assure qu'il y avait beaucoup d'imagination dans sa musique, et que ses mélodies étaient expressives. On a retenu les titres suivants de ses opéras : 1° *Griselda,* à Bologne, 1711. 2° *Astarto,* 1715. 3° *Lucio Papirio,* 1715, à Venise. 4° *Il Trionfo di Solimano,* à Florence, 1719. 5° *Merope,* 1719. 6° *Partenope,* à Bologne, au théâtre Marsigli, 1719. 7° *Scipione il giovane,* 1731. 8° *Zoe,* à Venise, 1736. 9° *Il Sacrifizio d'Abramo,* oratorio, à Vienne, 1738. 10° *Isacco figura del Redentore,* 1740. Ces deux derniers titres semblent appartenir au même ouvrage.

PREDIGER (....), facteur d'orgues à la fin du dix-septième siècle, a construit de 1694 à 1696 un instrument de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, à Anspach.

PREINDL (Joseph), maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Vienne, naquit à Marbach, sur le Danube, en 1758. Son père, organiste dans ce lieu, lui enseigna les premiers principes de la musique, puis il alla achever ses études sous la direction d'Albrechtsberger. Organiste distingué et musicien instruit, il succéda à celui-ci, comme maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, en 1809, et mourut à Vienne, non en 1826, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par Schilling (à l'article *Breindl*), mais le 23 octobre 1823. On a gravé sous le nom de cet artiste : 1° Premier concerto pour le piano, op. 1 ; Vienne, Artaria. 2° Deuxième *idem,* op. 2; Vienne, Kozeluch. 3° Thèmes variés pour piano seul, op. 3, 4, 6 ; Vienne, Bærmann, Haslinger. 4° Fantaisies pour le piano, op. 5, 13; *ibid.* 5° Sonates pour piano seul; Vienne, Tracy. 6° Six messes à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1, op. 7 ; Vienne, Mechetti ; n° 2 (petite), op. 8, *ibid.;* n° 4, op. 10, *ibid.;* n° 5, op. 11, *ibid.;* n° 6, op. 12, *ibid.* 7° Graduels et offertoires, op. 14, 15, 16, 17, 18, *ibid.* 8° Offertoires, n° 1, *De Beata;* n° 2. *De SS. Trinitate;* n° 3, *Lauda, anima mea, Dominum;* ibid. 9° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 50; *ibid.* 10° *Te Deum,* idem, op. 51; *ibid.* 11° Lamentations qui se chantent dans la semaine sainte, avec orgue; *ibid.* 12° Mélodies pour tous les chants de l'église allemande, avec des cadences et des préludes pour l'orgue, op. 15; *ibid.* 13° Chants pour la fête anniversaire de la réformation, en 1817, avec orgue; Vienne, Haslinger. 14° Méthode de chant, op. 33 ; Vienne, Haslinger. Après la mort de Preindl, le chevalier de Seyfried a publié un traité d'harmonie, de contrepoint et de fugue qu'il avait laissé en manuscrit ; ce livre a paru sous le titre suivant : *Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunkt und zur Fugenlehre* (École de musique viennoise, ou Introduction à la science de la basse continue, de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue); Vienne, Haslinger, 1827, deux parties in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée chez le même, en 1832. La théorie exposée par Preindl dans ce livre est peu rigoureuse, et les exemples en sont écrits d'une manière assez lâche; défaut qu'on peut en général reprocher à l'école de Vienne.

PREISSLER (Jean), ecclésiastique, né en Bohême, vers 1750, fit ses études au collége de Prague et y suivit des cours de théologie et de philosophie. Le maître de chapelle Schling fut son maître de musique, et en fit un pianiste habile et un musicien instruit. Après avoir été précepteur des enfants du comte de Kaunitz, il fut nommé doyen à Bœhmischleipa, vers 1788. Plusieurs concertos et sonates de piano de sa composition sont connus en manuscrit

dans la Bohême; on n'en a imprimé qu'une sonate pour piano seul, op. 1 ; Prague, Berra ; et une sonate pour piano et violon, op. 2, *ibid.* Preissler est mort à Bœhmischleipa, dans le mois de novembre 1796.

PRELLEUR (Pierre), musicien français, se fixa à Londres dans les premières années du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il fut maître d'écriture à Spitalfields, mais dans la suite il se consacra tout entier à la musique et en donna des leçons. En 1728, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Alban, de Londres. A la même époque, il fut nommé claveciniste du théâtre de Goodman's fields, et pendant plusieurs années, il composa la musique des ballets et des pantomimes qu'on y représentait. Il a publié un traité du chant et de l'art de jouer des instruments alors en usage, sous ce titre : *The modern music master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the instruments in use;* Londres, 1731, in-8°. A la suite de cet écrit, on trouve un abrégé de l'histoire de la musique, extrait du livre de Bontempi. Cinq ans après la publication de cet ouvrage, Prelleur obtint la place d'organiste de l'église du Christ, à Middlesex. Ce renseignement est le dernier que l'on ait concernant la vie de cet artiste.

PRENITZ ou **PRENZ** (Gaspard), maître de chapelle de l'évêque d'Eichstadt, naquit à Berlach, près de Munich, vers 1640. Il fut le maître du célèbre organiste Pachelbel, lorsqu'il habitait Ratisbonne, où il a publié : *Alauda sacra, sac. psalmi per annum consueti a 4 voc. concert.*, 2 *violin. concert. ad libitum*, 3 *violis concert. ad libit.*, *ac* 4 *ripien. ad libit.;* Ratisbonne, 1693. Cet artiste est le même qui est appelé *Prentz* par Mattheson (*Ehrenpforte,* p. 249), et Lipowsky, trompé par cette orthographe inexacte, a fait deux articles de *Prenitz* et de *Prentz* (*Bayerisches Musik Lexikon,* p. 265).

PRENNER (Georges), chanteur de la chapelle impériale, sous le règne de Ferdinand I^er^, naquit à Salzbourg, en 1517, suivant un renseignement puisé dans les archives de cette chapelle, par Antoine Schmid (*voyez* ce nom), et qu'il m'a communiqué. Prenner était un musicien instruit et écrivait bien dans le style de son temps. Le *Novus thesaurus musicus,* publié par Pierre Joannelli (Venise, 1568), contient treize motets à quatre, cinq et six voix, de la composition de cet artiste.

PRESCHER (Nicolas), facteur d'orgues à Nordlingen, dans les premières années du dix-huitième siècle, a construit, en 1706, un instrument à un seul clavier et vingt registres à Frachtwangen, près d'Anspach.

PRESCIMONI (Nicolas-Joseph), docteur en droit et avocat à Palerme, naquit à Francavilla, en Sicile, le 23 juillet 1669. François Catalano, frère de sa grand'mère, lui enseigna la musique, et dans le même temps il fit ses humanités au collége de Messine. Devenu docteur en droit, à l'âge de dix-huit ans, il se fixa à Palerme, et quoiqu'il fût avocat de profession, il composa beaucoup de sérénades, d'oratorios, et d'autres pièces dont voici les titres : 1° *La Gara de' fiumi,* sérénade à cinq voix; Palerme, 1693, in-4°. 2° *La Nascita di Sansone annunziata dall' Angelo, figura della sacratissima annunziata del Verbo, dialogo a* 5 *voci;* Messine, 1694. 3° *L'Onnipotenza glorificata da' tre fanciulli nella fornace di Babilonia; dialogo a* 5 *voci;* Naples, 1695. 4° *Il Trionfo degli Dei,* sérénade à cinq voix, deux chœurs, et six instruments; Messine, 1695. 5° *Gli Angeli salmisti per la concezione di Maria; dialogo a* 5 *voci;* Rome, 1696. 6° *Il Fuoco panegirista del Creatore nella fornace di Babilonia, dialogo a* 5 *voci ;* Palerme. 7° *La Notte felice,* sérénade à six voix ; *ibid.,* 1700, 8° *La Crisi vitale del mondo languente nel sudor di sangue del Redentore,* oratorio à trois voix ; Messine, 1701. 9° *I Miracoli della Providenza,* etc., oratorio à cinq voix ; Palerme, 1703. 10° *Il Tripudio delle Ninfe nella piaggia di Mare dolce,* sérénade à trois voix et instruments ; *ibid.,* 1704. 11° *Il Giudizio di Salomone, nella contesa delle due madri; sacro trattenimento armonico;* ibid., 1705. 12° *La Figlia unigenita di Gefte sacrificata a Dio dal padre,* dialogue à cinq voix; *ibid.,* 1705. 13° *Le Virtù in gara, trattenimento armonico a* 4 *voci;* ibid., 1707. 14° *Il latte di Jaele, figura dell'Eucharistia sacrosanta,* oratorio à cinq voix et instruments; *ibid.,* 1706.

PREU (Frédéric), compositeur, né à Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. La nature lui avait accordé du talent pour la musique, mais sa vie agitée ne lui permit pas d'en développer les avantages. En 1781 et 1783, ses amis publièrent, à son profit, deux recueils de ses chansons avec accompagnement de clavecin. En 1785, il était directeur de musique à Riga ; il paraît qu'il se trouvait à Bayreuth, en 1790. Il a écrit pour le théâtre allemand : 1° *Adraste,* grand opéra. 2° *Le Feu follet,* opéra-comique, en

1786. 3° *Bella et Fernando, ou la Satire*, opéra en un acte, gravé à Leipsick, en partition pour le piano, en 1791. 4° *La Modiste*, petit opéra, non imprimé.

PREUS (Georges), organiste à Greifswalde, dans la Poméranie antérieure, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a de lui un petit traité intitulé : *Observationes musicæ, oder musikalische Anmerkungen, welche bestehen in Eintheilung der Thonen, deren Eigenschaft und Wirkung, der Musik-Liebenden zum besten herausgegeben* (Observations musicales concernant la division des tons, leur propriété et leur effet) ; Greifswalde, chez Daniel-Benjamin Starken, 1706, deux feuilles in-4°, avec une planche.

PREUS (Georges), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, occupait cette place en 1729. On ne sait rien de plus sur sa personne, et son existence n'est connue que par un opuscule qui a pour titre : *Grundregeln von der Sructur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel, worinnen hauptsæchlich gezeigt wird, was bei Erbauung einer neuen und Renowirung einer alten Orgel zu beobachten sei, auch wie eine Orgel bei Ueberlieferung müsse probiret und examinirt werden*, etc. (Règles fondamentales de la structure et des qualités requises d'un orgue irréprochable, où l'on montre ce qu'il faut observer dans la construction d'un nouvel instrument et dans la réparation d'un ancien, etc.) ; Hambourg, 1729, cent quatre pages in-8°, non compris la préface et la dédicace. Mattheson a reproché avec raison à cet ouvrage (*Grosse General-Bass-schule*, deuxième édition, p. 15-29) de n'être qu'un plagiat de l'*Orgelprobe* de Werckmeister (*voyez* ce nom).

PREUSS (Charles), musicien attaché à la cour de Hanovre, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Cassel, en 1778, trois quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle ; et, en 1783, un volume d'odes et de chansons, avec accompagnement de clavecin. On a aussi de lui des pièces pour deux flûtes ; Hanovre, Kruchwitz, des variations pour piano sur un air allemand ; Hanovre, Bachmann, et d'autres petites pièces. On ne sait rien de plus sur cet artiste.

PRÉVOST (Pierre), professeur de philosophie à Genève, naquit dans cette ville, le 3 mars 1751, vécut quelque temps à Paris, puis à Berlin, et retourna à Genève, en 1782. Il y remplissait encore ses fonctions de professeur en 1828. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un morceau qu'il a fait insérer dans le volume de l'Académie de Berlin pour l'année 1785, sous ce titre : *Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles-lettres, dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles*. Prévost est mort à Genève, le 8 avril 1839.

PRÉVOST (Hippolyte), sténographe habile, membre de l'Athénée des arts et rédacteur du *Moniteur universel*, puis secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux du Sénat, né à Toulouse, en 1808, apprit la musique dès ses premières années. Huny, chef d'orchestre du théâtre de sa ville natale, lui enseigna le violon, dont il jouait déjà à l'âge de onze ans dans les concerts d'amateurs. Ses progrès sur cet instrument le mirent en état de jouer à Rodez, en 1826, le neuvième concerto de Kreutzer, dans un concert donné au bénéfice des Grecs. Ses études de collége terminées, il commença celle du droit, mais il l'interrompit bientôt pour se rendre, en 1827, à Paris, et s'y appliquer à la pratique de la sténographie. Avant de quitter Toulouse, il avait publié une nouvelle théorie de la sténographie, dont la sixième édition a paru récemment (1862). En 1830, il fut admis à la rédaction du *Moniteur* et chargé de diriger la publication officielle des Chambres. Il conserva cette position jusqu'en 1852 ; ce fut alors qu'il entra dans l'administration du Sénat, en qualité de secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux des séances. M. Prévost a publié une brochure dont l'objet a de l'intérêt, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant* ; Paris, 1833, in-8°. J'ai analysé ce petit écrit dans le treizième volume de la *Revue musciale* (p. 241-244). On en a fait une traduction allemande intitulée : *Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, als sie ausgeführt wird* ; Leipsick, 1833, in-8° de quarante-quatre pages et deux planches, ou quarante-huit pages in-12. Une traduction italienne a aussi paru sous ce titre : *Stenografia musicale, o arte di seguire l'esecuzione musicale scrivendo* ; Paris, Duverger, 1833, in-12 de quarante-huit pages. Le succès de cet ouvrage avait fixé l'attention des musiciens et des amateurs sur son auteur ; on lui proposa de se charger de la critique musicale dans le journal intitulé *Revue des théâtres* ; il accepta, mais il comprit alors la nécessité de compléter

ses connaissances en musique et se remit à l'étude de cet art, qu'il avait négligé depuis son arrivée à Paris; c'est ainsi qu'il fit un cours d'harmonie et de composition avec M. Reber. Depuis 1837 jusqu'en 1853, M. Prévost a fait la critique musicale dans le *Journal du Commerce* et dans le *Moniteur*. Appelé à la position qu'il occupe au Sénat, il fut obligé de suspendre ce genre de travail, mais il l'a repris plus tard, sous les pseudonymes de *P. Crocius*, et de *Paul Hollens*, dans plusieurs journaux quotidiens et hebdomadaires.

PRÉVOST (Eugène-Prosper), né à Paris, le 23 août 1809, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 27 mars 1827, et y reçut des leçons de contrepoint de Jelensperger et de Seuriot. En même temps, il devint élève de Lesueur pour la composition. En 1829, il obtint, au concours de l'Institut de France, le second grand prix de composition : le sujet de ce concours était la cantate de *Cléopâtre*. Le premier prix lui fut décerné, en 1831, pour la composition de *Bianca Capello*. Dans la même année, il avait fait jouer à l'Ambigu-Comique un petit opéra en un acte, intitulé *l'Hôtel des princes*, qui eut du succès, et le 14 mai de cette année 1831, il donna au même théâtre *le Grenadier de Wagram*, opéra-comique en un acte. Au mois de juillet 1831, il partit pour l'Italie. De retour à Paris, il a donné, le 13 septembre 1834, à l'Opéra-Comique, *Cosimo*, en un acte, qui a été bien accueilli par le public. Quelque temps auparavant, il avait épousé mademoiselle Colon, cantatrice, qui fut engagée au théâtre du Havre, et fut nommé, en 1835, chef d'orchestre de ce théâtre. Au mois de septembre 1837, M. Prévost fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Bon Garçon*, en un acte, dont la musique manquait de distinction, et qui n'eut pas de succès. Il a fourni quelques articles à la *Gazette musicale* de Paris. En 1840, il s'est fixé à la Nouvelle-Orléans comme chef d'orchestre du théâtre et professeur de musique.

PREYER (Gottfried), compositeur et professeur, né le 15 mai 1809, à Hausbrunn (Autriche), reçut les premières leçons de musique de son père, instituteur et *cantor* de ce village, et apprit en même temps le chant, le violon et le clavecin. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Vienne et y fit un cours de composition, sous la direction de Sechter (*voyez* ce nom). En 1835, il obtint la place d'organiste de l'église évangélique; et trois ans après, il fut nommé professeur d'harmonie du conservatoire de Vienne. La direction de cette école lui fut confiée en 1844, après qu'il eut été pendant plusieurs années second maître de chapelle de la cour impériale. En 1853, Preyer a été appelé à la position de maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, qu'il occupe encore (1863). On a publié de cet artiste : 1° Symphonie pour l'orchestre, op. 16 (en *ré* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Double fugue pour l'orgue ou le piano, op. 11; *ibid.* 4° Scherzo pour le piano (en *si* mineur), op. 42; *ibid.* 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano; *ibid.* 6° Beaucoup de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid.* Preyer a en manuscrit un grand nombre de grands et de petits morceaux pour l'église, et l'oratorio de *Noé*.

PREYSING (Henri-Balthazar), violoncelliste, né en 1736, fut attaché à la musique de la cour de Gotha, et mourut à Gotha, le 6 octobre 1820, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour son instrument.

PRIETO (D. Julien), musicien espagnol, naquit en 1765, à Santo-Domingo de la Calzada, et y apprit la musique comme enfant de chœur de la cathédrale. Après avoir perdu la voix d'enfant, il fut envoyé à Saragosse, où il apprit la composition pendant plusieurs années, sous la direction de Xavier Garcia. Doué d'une très-belle voix de ténor, il obtint au concours une place de chanteur à la cathédrale de Pampelune. Après la mort de François Huerta, maître de chapelle de cet église, le chapitre chargea Prieto d'en remplir les fonctions, mais sans abandonner celles de ténor. Il conserva cette position jusqu'à ses derniers jours, et mourut le 24 février 1844, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Sa belle voix et son goût dans l'exécution de la musique lui avaient fait une grande réputation de chanteur dans son pays. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'il montre dans ses compositions un génie véritable. Il n'écrivit pas de grands ouvrages et ne traita jamais le style fugué; mais ses motets, ses antiennes, litanies et chants joyeux sont, dit le même auteur, des modèles de simplicité, de mélodie, de bon goût et de grâce.

PRIMAVERA (Jean-Léonard), surnommé **DELL' ARPA**, à cause de son habileté sur la harpe, naquit dans la Lombardie, vers 1540, et fut maître de chapelle du commandeur de Castille, gouverneur de l'État de Milan pour le roi d'Espagne. Il a fait im-

primer de sa composition : 1° *Madrigali a cinque e sei voci, libro primo; in Venetia, app. Geronimo Scotto,* 1565, in-4° obl. 2° *Il secondo libro di Madrigali a cinque voci, nuovamente da lui composti et date in luce;* ibid., 1565, in-4° obl. 3° *Il terzo libro di Madrigali a cinque et sei voci; in Venetia, app. Francesco Rampazetto,* 1566, in-4° obl. 4° *Il primo libro di Canzone napoletane a tre voci;* Venise, Scotto, 1570, in-4°. 5° *Il secondo libro,* idem, *ibid.* 6° *Il terzo libro delle Villotte alla Napoletana, a tre voci;* ibid., 1570, in-8°. 7° *Frutti et Madrigali a cinque voci, con un dialogo a dieci. Libro quarto; in Venetia appresso l'herede di Girolamo Scotto,* 1573, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Venise, le 6 septembre 1573.

PRINCE (Louis-Nicolas **LE**), curé de l'église paroissiale de Ferrière, de 1668 à 1677, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Lisieux. On a de lui : 1° *Missa sex vocum ad imitationem moduli,* Macula non est in te; Paris, Ballard, 1663, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli,* Tu es gloria mea; *ibid.,* 1669, in-fol. 3° *Airs spirituels sur la paraphrase de* Laudate Dominum de coelis, à trois voix pareilles, et basse continue, *ibid.,* 1671, in-4° obl.

PRINCE (Nicolas-Thomas **LE**), bibliographe, ancien employé de la bibliothèque royale, né à Paris, en 1750, est mort à Lagny, le 31 décembre 1818. Au nombre de ses ouvrages on remarque les suivants, relatifs à la musique : 1° Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, etc., offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différents arts jusqu'à nos jours; Paris, Bastien, 1776-1781, trois volumes in-8°. 2° Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France; Paris, Belin, 1785 et années suivantes, trois volumes in-12.

PRINCE (René **LE**), frère du précédent, naquit à Paris, en 1753. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *Lettres sur les arts du moyen âge;* Paris, 1785, in-12. Le Prince est aussi l'auteur d'une bonne dissertation insérée dans le *Journal encyclopédique* (novembre 1782, pages 489 et suivantes), sous ce titre : *Observations sur l'origine du violon.*

PRINNER (le P. Augustin), bénédictin bavarois, naquit le 24 mars 1750, à Rœtz, près de Ratisbonne. Il fit ses études musicales et littéraires dans la même ville. Le 15 novembre 1771, il entra au couvent des bénédictins de Michelfeld, où il fut ordonné prêtre, le 11 mars 1775. Il mourut le 22 juin 1807, à l'âge de soixante-sept ans. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit, on remarque des vêpres, des répons et des lamentations en contrepoint d'ancien style.

PRINTEMPS (H.), né à Lille (Nord), vers 1802, fit ses premières études de musique dans cette ville, et se rendit à Paris, en 1820. Admis au Conservatoire, il devint élève de l'auteur de cette Biographie, pour la composition, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. De retour à Lille en 1825, il s'y livra à l'enseignement du piano; mais une maladie de langueur le conduisit au tombeau, vers 1830. Il a publié quelques œuvres de musique pour le piano, entre autres un thème varié, à Lille, chez Bœhm, et une fantaisie sur un thème de madame Gail, op. 5; Paris, Ph. Petit.

PRINTZ (Wolfgang-Gaspard), est surnommé **DE WALDTHURN**, parce qu'il était né le 10 octobre 1641, dans cette ville du haut Palatinat, sur les frontières de la Bohême. Son père, maître des forêts et receveur des contributions, l'envoya fort jeune à l'école de Vohenstrause, dont l'instituteur lui enseigna la solmisation d'après l'ancienne méthode des muances; mais bientôt après, ce maître eut un successeur qui adopta la nouvelle méthode des sept noms de notes, et la fit apprendre à ses élèves. Printz reçut ensuite des leçons d'orgue de Guillaume Stœckel, bon organiste de Nuremberg. A l'âge de treize ans, il fut mis au collége de Weyden, ville située à une lieue de Waldthurn : là il continua ses études de musique sous la direction de Jean-Conrad Merz, organiste de la chapelle du prince de Saxe-Lauenbourg. Il apprit aussi à jouer du violon, du trombone et de plusieurs autres instruments. En 1658, il se rendit à l'université d'Altorff, où il suivit les cours de théologie; pendant le temps qu'il y consacra, il ne put s'occuper de la musique que comme d'un délassement. Né dans la religion luthérienne, il voulut en propager les dogmes dans le Palatinat par des sermons; mais poursuivi par les ordres religieux pour sa propagande, il fut arrêté, mis en prison, et n'obtint sa mise en liberté que sur la promesse de renoncer à la prédication. Il entra alors en qualité de ténor dans la chapelle du prince-électeur Palatin, à

Heidelberg. Après y avoir passé une année, il avait l'espoir d'être bientôt nommé *cantor*, lorsqu'une controverse religieuse l'obligea à s'éloigner furtivement, à pied; mais il s'égara dans ce voyage, et dénué de ressources, il fut obligé d'accepter l'offre d'un voyageur hollandais qui l'engagea comme valet de chambre, ou plutôt (dit-il lui-même, dans son autobiographie) comme laquais, pour tout faire. Printz visita avec ce voyageur une partie de l'Allemagne, et les villes principales de l'Italie, telles que Venise, Rome et Naples. Au retour, il tomba malade dans un village près de Mantoue, et fut abandonné par son maître. Dès qu'il fut rétabli, il se mit en route à pied, et retourna chez lui par la Bavière. Arrivé à Promnitz, il y donna des preuves de talent, et fut engagé pour remplir les fonctions de maître de chapelle de cette petite cour; mais la guerre qui causa à cette époque tant de ravages dans la Moravie, fit réformer cette chapelle, au mois de janvier 1664, après la mort du comte. Printz accepta alors une place de *cantor* à Triebel. Le temps qu'il y passa fut, dit-il, le plus heureux de sa vie. Cependant, la place plus importante de *cantor* à Sorau lui ayant été offerte le 15 mai 1665, il se rendit dans cette ville, s'y maria, et y resta pendant dix-sept années. Il paraît qu'il y fut accusé d'ivrognerie, car pour se défendre de cette imputation, il fait, dans sa notice biographique, l'énumération de ses travaux, et démontre qu'il n'aurait pu écrire tant d'ouvrages s'il eût eu le défaut qu'on lui attribuait. En 1682, il obtint le titre de directeur de la chapelle du comte de Promnitz, et en cumula les fonctions avec celles de cantor. Après cinquante-deux ans de séjour à Sorau, il mourut le 13 octobre 1717, à l'âge de soixante-seize ans. Printz a laissé sur sa personne et sur ses travaux une longue notice, dont Mattheson a extrait celle qu'il a publiée dans son *Ehrenpforte* (p. 257-276). Cet écrit est rempli d'inutilités et de niaiseries. Printz en a donné un abrégé à la fin de son *Histoire de la musique*; c'est de cet abrégé que Walther s'est servi ponr la notice de son *Lexique de musique*. On y voit que, dans l'espace de douze ans, Printz a composé plus de cent cinquante morceaux de différents genres avec orchestre, et l'on y trouve la liste de tous ses ouvrages historiques, théoriques et didactiques, tant imprimés que manuscrits. C'est à ces derniers travaux qu'il doit aujourd'hui sa réputation. J'en vais donner la liste par ordre chronologique.

1° *Anweisung zur Singekunst* (Instruction concernant l'art du chant). Printz cite trois éditions de cet ouvrage, dans son *Histoire de la musique* (p. 221), sous les dates de 1666, 1671 et 1685, mais sans indication du lieu de l'impression. Il y a lieu de croire que ces éditions ont paru à Dresde, où les premiers ouvrages de ce musicien ont été imprimés; mais on n'en a pas la preuve, car Walther, Mattheson, Forkel et les autres biographes n'ont eu connaissance de cet ouvrage que par ce que Printz en dit lui-même. Dans le catalogue de la bibliothèque de Forkel, si riche en livres anciens concernant la musique, et qui renfermait tous les autres ouvrages de Printz, on ne trouve pas celui-là. Il n'est pas indiqué par les catalogues des bibliothèques de Berlin, de Munich, ni de Vienne. Moi, qui possède aussi tous les livres du même auteur, j'ai fait chercher en vain l'*Instruction sur l'art du chant en Allemagne*. Je doute de son existence. 2° *Compendium musicæ signatoriæ et modulatoriæ vocalis, das ist : Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-music lernen will, zu wissen von nœthen seyn* (Abrégé de la musique vocale écrite et chantée, ou résumé succinct de toutes les choses nécessaires à ceux qui veulent apprendre le chant); Dresde, 1668, in-8° de cent neuf pages. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Leipsick, en 1714. La première édition porte la date de 1689; mais les deux derniers chiffres ont été évidemment retournés dans l'impression, et devaient former 68, car cette date est celle que Printz donne lui-même (*loc. cit.*, page 222); il ajoute que ce livre est un de ceux qu'il publia dans les premières années de son séjour à Sorau (*In den ersten Jahren meines neuen Amtes liess ich zwey Tractætyen drucken*, etc); ce qui ne convient qu'à la date de 1668, et non à celle de 1689. L'ouvrage dont il s'agit est un traité des éléments de la musique, de la solmisation par les deux systèmes des hexacordes et de la gamme complète, et de l'art du chant. C'est surtout par ces dernières parties qu'il se distingue des ouvrages du même genre publiés en Allemagne à la même époque. 3° *Phrynis Mytilenæus, oder Satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer Satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverstændigen Componisten hœflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stuck rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey*, etc. (Phrynis de Mytilène,

ou le compositeur satirique qui, au moyen d'une histoire (fiction) critique, expose d'une manière honnête les fautes des compositeurs ignorants, maladroits et peu raisonnables, et qui enseigne en même temps comment doit être composé un morceau de musique pur, sans défaut, et d'après les meilleurs principes, etc.), première partie; Quedlinbourg, 1676, in-4°; deuxième *idem*, ibid., 1677, in-4°. Ces deux parties furent réimprimées à Dresde et à Leipsick, en 1694, in-4°, avec une troisième intitulée : *Phrynidis Mytilenæi oder des Satyrischen Componisten dritter Theil, so in sich hælt unterschiedl. Musikalische Discurse, sonderlich aber von denen Generibus modulandi,* etc. (Troisième partie de Phrynis de Mytilène, ou le compositeur satirique, etc.). Une critique raisonnable, et peut-être trop douce du livre de Printz, fut publiée sans nom d'auteur, sous ce titre : *Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Réfutation du Compositeur satirique désigné sous le nom de Phrynis), sans nom de lieu (imprimée dans le monde), 1678, deux feuilles in-4°; réimprimée en 1695. Printz, irrité par cette réfutation, y fit une réponse intitulée : *Declaration oder weitere Erklærung der Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Déclaration ou explication concernant la Réfutation du *Compositeur satirique*); Cosmopolis, 1679, quarante-huit pages in-4°. Cette faible réponse est réimprimée en tête de la première partie du *Compositeur satirique,* dans l'édition de 1696. La conception du livre qui avait donné lieu à cette polémique est aussi ridicule que l'exécution est défectueuse. L'auteur suppose que Phrynis de Mytilène, musicien grec dont il est parlé par plusieurs écrivains de l'antiquité, est envoyé chez un maître de musique pour apprendre les éléments de cet art. On lui enseigne d'abord la formation des modes grecs, ou plutôt des tons du plain-chant sous des noms grecs. Puis on lui parle des consonnances et des dissonances; là il n'est plus question de la théorie des Grecs, à l'égard de la classification des intervalles, mais de celle des modernes, et Printz fait du maître de Phrynis un harmoniste du dix-septième siècle, qui parle de mouvement des consonnances parfaites et imparfaites, à peu près dans les mêmes termes que Bononcini et autres écrivains didactiques contemporains de Printz, et avec de fastidieux détails qui prouvent que l'auteur n'avait pas la plus légère notion de la généralisation des principes. La deuxième partie du *Compositeur satirique* est relative aux proportions dans la mesure du temps musical, aux figures que forment les notes entre elles, à la basse contrainte, à l'harmonie et à la basse continue. Dans la troisième partie de son livre, Printz traite des proportions numériques des intervalles, du tempérament, du rhythme poétique appliqué à la musique, et des contrepoints conditionnels en vogue dans les écoles dégénérées du dix-septième siècle. Tout cela est rempli de futilités, de pensées de mauvais goût et de bavardages vides de sens. Par exemple, au lieu de dire en quelques mots et de démontrer par de courts exemples les motifs de la règle qui défend les successions de quintes directes, Printz emploie six pages à conter comme quoi Phrynis, ayant fait une mélodie, fut invité par son maître à la mettre en harmonie d'abord à deux parties, puis à trois, écrivit les deux premières en tierces, puis la troisième à la tierce de la seconde, et de là résulta une suite de quintes avec la première partie, déchirante pour l'oreille. Alors Phrynis se désola, et voulut prendre la résolution de ne plus faire d'harmonie en musique. Dans un autre endroit, Phrynis ayant fait une faute, reçoit un soufflet de son maître; la violence du coup lui fait heurter la tête de son voisin, qui heurte à son tour une troisième personne, dont la tête va frapper le mur : le fou rire prend à tout le monde sur le quadruple effet du soufflet, et le maître fait une longue dissertation sur l'analogie des dissonances qui heurtent désagréablement plusieurs sons, avec le soufflet qui se fait sentir à plusieurs personnes. Un style plat et misérable répond à la nature des idées. Et pourtant on trouve à chaque pas, dans ce mauvais livre, les preuves d'un savoir étendu, non-seulement en musique, mais en beaucoup de choses dont la connaissance n'est pas ordinaire aux musiciens. 4° *Musica modulatoria vocalis, oder manierlich und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sænger erfordert wird, gründlich und auf das deutlich gelehret und vor Augen gestellet wird,* etc. (Musique vocale figurée, ou art du chant agréable et élégant, etc.); Schweidnitz, Okel, 1678, in-4° de soixante-dix-neuf pages. Cet ouvrage n'est, sous quelques rapports, que le développement du deuxième du même auteur, et peut-être aussi du premier. 5° *Exercitationes musicæ theoretico-practicæ de concordantiis singulis, das ist musikalische Wissenschafft und Kunst-Uebungen von jedweden Concordan-*

tien, etc. (Exercice de musique théorico-pratique sur toutes les consonnances, c'est-à-dire, science musicale et exemples concernant chaque intervalle consonnant, etc.); Dresde, 1689, in-4°. Cet ouvrage a paru par parties séparées en nombre égal à celui des consonnances, et à différentes époques. La première, concernant l'unisson, a été publiée à Francfort et à Leipsick, 1687; en trente-deux pages; la seconde, sur l'octave (en cinquante-cinq pages) a vu le jour dans la même année, ainsi que la troisième, relative à la quinte (en cinquante-deux pages). Le cahier qui concerne la quarte a été publié en 1688 (quarante-six pages), ainsi que celui qui est relatif à la tierce majeure (en trente-deux pages). En 1689, Printz a publié les parties qui concernent la tierce mineure (en trente-deux pages), la sixte majeure (en vingt-huit pages), et la sixte mineure (en trente pages). Le cahier d'introduction à la connaissance générale des intervalles a paru dans la même année, avec le titre de tout l'ouvrage rapporté précédemment. Le plan du livre de Printz était neuf à l'époque où il l'écrivit. Il examine d'abord chaque intervalle sous le rapport de ses proportions numériques, puis il fait le dénombrement de toutes les manières dont il peut être formé, et, enfin, il analyse toutes les circonstances de son emploi dans la pratique. Malheureusement, au milieu de quelques bonnes choses, Printz a placé beaucoup d'inutilités, comme dans tous ses ouvrages. 6° *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auff unzere Zeit in mœglichster Kürtze erzehelt und vorgestellet werden* (Description historique du noble art du chant et de la musique, dans laquelle il est traité de son origine et invention, etc.); Dresde, 1690, in-4° de deux cent vingt-trois pages. Toute la première partie de cet ouvrage est de peu de valeur, car Printz n'y est que le compilateur de documents et de traditions vulgaires qu'il accepte sans examen; mais dès le douzième chapitre, le livre devient plus intéressant, à cause des renseignements qu'il renferme concernant les musiciens allemands du dix-septième siècle.

Printz avait écrit plusieurs autres traités de musique dont il perdit les manuscrits, avec tous ses livres, par un incendie qui éclata à Sorau, le 2 mai 1684, ou qui sont restés entre les mains de ses amis. Les titres de ces ouvrages étaient ceux-ci : 1° *Idea boni compositoris*, en neuf livres. 2° *Musici defensi*. 3° La quatrième partie du *Compositeur satirique*. 4° *De circulo quintarum et quartarum*, en deux parties. 5° *Histoire de la musique*, en latin. 6° *Musica arcana*, en plusieurs parties. 7° *Promenade du compositeur satirique, à Holiarden*, en allemand. 8° *Erotemata musicæ Schelianæ*. 9° *Erotemata musicæ Pezoldianæ*. 10° *Musica theoretica signatoria*. 11° *Musica theoretica didactica*. 12° *Analecta musica historica curiosa*. 13° *De stylo recitativo*. 14° *Melopœia, sive musica poetica integra*. 15° *De instrumentis in toto orbe musicis*. Printz assure (*Hist. Beschr. der Sing-und Kling-Kunst*, page 223, § 33) que son *Histoire de la musique*, en latin, était, en 1690, entre les mains de son éditeur Jean-Christophe Miethe, à Dresde, qui allait la livrer à l'impression; cependant elle n'a point paru, et l'on ignore ce qu'est devenu le manuscrit. A l'égard des autres ouvrages cités précédemment, ils étaient sans doute contenus dans deux grands volumes in-4°, écrits de la mains de Printz, qui ont péri dans l'incendie du château, à Copenhague, le 26 février 1794. On attribue aussi à Printz trois romans musicaux, dont le premier a paru sous le pseudonyme de *Cotala*. Ces ouvrages ont été imprimés sous les titres suivants : 1° *Musicus vexatus oder der vohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotala dem Kunst-Pfeife-gesellen* (le Musicien vexé, ou le joueur d'instruments fort tourmenté, mais non découragé, ou plutôt toujours joyeux, etc.); Freyberg, Jean-Christophe Miethen, 1690, in-8° de deux cent quatre pages. Ce volume a pour objet de présenter le tableau de la triste situation des apprentis musiciens de l'Allemagne au dix-septième siècle. Une deuxième édition, sans date et sans nom de lieu, a été publiée (en 1772), en un volume gr. in-8° de cent soixante-six pages. 2° *Musicus magnanimus oder Pancalus, der grossmuthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen und mit schœnen Moralien gezierten Geschichte vorgestellet von Minnermo, des Pancali guten Freunde* (le Musicien magnanime, ou Pancalus, le généreux ménétrier etc.) *ibid.*, 1691, in-8° de deux cent soixante-deux pages. Ce volume, qui est en quelque sorte une suite du précédent, est une peinture de la vie accidentée des mu-

siciens ambulants de l'Allemagne, à l'époque où Printz vivait. 3° *Musicus curiosus, oder Battalus, der verwitzige Musicant. In einer sehr lustigen anmuthigen, unerdichteten und mit schœnen Moralien durchspiekten Geschichte vorgestellet von Minnermo, der Battali guten Freunde* (le Musicien curieux, ou Battalus, l'indiscret ménétrier, etc.); *ibid.*, 1691, in-8° de trois cent trente-trois pages. Tout cela est lourd d'idées et de style.

PRIOLI (Jean), maître de chapelle de l'empereur Ferdinand II, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sacrorum concentuum quinque vocum in duas partes distributorum pars prima; Venetiis, apud Barth. Magni*, 1618, in-4°. 2° *Sacrorum concentuum etc., pars altera;* ibid., 1619, in-4°. 3° *Misse a* 8 *e* 9 *voci;* ibid., 1624. 4° *Delicie musicali;* Vienne, 1625. On trouve aussi quelques morceaux de la composition de Prioli dans la collection intitulée : *Bergam. Parnassus music. Ferdinandæus;* Venise, 1615, in-4°.

PRIORIS, musicien belge, élève d'Okeghem, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Son nom est cité dans la *Déploration* de Crespel, sur la mort d'Okeghem :

> « Agricola, Verbonnet, Prioris,
> « Etc. »

On ne sait rien concernant la position qu'il occupa, ni sur les événements de sa vie d'artiste. Prioris fut, sans aucun doute, un savant et ingénieux musicien, car on trouve deux canons très-bien faits de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georgium Rhav*, 1545, petit in-4° obl. Les deux morceaux de Prioris sont dans le second volume. Le premier, intitulé *fuga sex vocum,* est un triple canon, chacun à deux parties, sur les paroles : *Da pacem Domine.* L'autre (*fuga octo vocum*) est un quadruple canon, chacun à deux parties, sur le texte *Ave Maria.* Ces pièces sont très-remarquables pour le temps où vécut leur auteur. Un manuscrit in-folio du seizième siècle, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, contient un *Magnificat* du huitième ton, à quatre voix, de Prioris. Des messes de ce musicien sont dans les manuscrits de la chapelle pontificale (*voyez* Baini, *Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina,* n. 226)

PRIXNER (le P. Sébastien), né, non à Ratisbonne, comme je l'ai dit dans la première édition de cette *Biographie*, mais à Reichenbach (Bavière), en 1744, fit ses premières études littéraires dans cette ville, et apprit la musique à Saint-Éméran. En 1763, il prononça ses vœux dans ce monastère : il y fut ordonné prêtre cinq ans après, et mourut le 25 décembre 1799, après avoir rempli pendant vingt-cinq ans les fonctions d'inspecteur du séminaire et de directeur du chœur du chapitre. Il a laissé en manuscrit neuf messes à quatre voix, des motets et des pièces d'orgue. Le P. Prixner a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Kann man nicht in zwei oder drei Monaten die Orgel gut und regelmæssig schlagen lernen?* (Ne peut-on pas apprendre en deux ou trois mois à bien jouer de l'orgue?); Landshut, Hagen, 1795, in-fol. La deuxième édition de cet écrit a été publiée dans la même ville, en 1804, un volume in-folio de cent vingt pages.

PROBUS (...), pasteur protestant, à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un livre intitulé : *Vertoog over den nuttig Gebruik en ontstichtend misbruik van het Psalmgezang in den openbaaren Godsdienst der Protestanten* (Exposé de l'utile usage et de l'abus scandaleux du chant des psaumes dans les églises protestantes); Rotterdam, Kornelis de Veer, 1766, in-4°.

PROCH (Henri), né le 22 juillet 1809, à Laybach et non à Vienne, comme le disent les biographes allemands qui m'ont induit en erreur dans la première édition de cette *Biographie,* a montré dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de treize ans, il a reçu des leçons de Joseph Benesch pour le violon, sur lequel il a acquis une habileté remarquable. En 1834, il entra dans la chapelle impériale à Vienne, et en 1848 il fut choisi comme chef d'orchestre du théâtre Josephstadt : quelques années après il obtint une position semblable au théâtre de la cour. Il s'est fait connaître avantageusement par beaucoup de chants avec accompagnement de divers instruments, particulièrement de piano, violoncelle et cor, op. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 31, 34, 38, 46, etc.; Vienne, Diabelli; deux messes avec orchestre; des graduels et offertoires; des ouvertures, des quatuors de violon, dont il n'a été publié qu'un seul, op. 12, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 27; Vienne, Leidesdorff, et des morceaux concertants pour le violon. Son opéra intitulé : *Ring*

und Maske (Aneau et masque) fut représenté à Vienne, en 1844. Trois ans après, il a fait jouer celui qui a pour titre : *Die Blutrache* (la Vengeance sanglante), et, en 1848, il a donné, dans la même ville, *Der Gefæhrlich Sprung* (le Saut périlleux). Ces ouvrages ont eu peu de succès.

PROCHASKA (Jean), professeur de contrebasse à Prague (1830-1845), né en Bohême, est un fécond compositeur de quadrilles et de polkas. Il a fait exécuter dans cette ville, en 1841, une ouverture à grand orchestre, de sa composition.

Un trompettiste de Vienne, d'un talent remarquable, nommé *Prochaska,* est, je crois, frère du contrebassiste.

PROCHE (François), professeur de musique à Breslau, est né, en 1796, à Doberney, près de Kœniggrætz, en Bohême, où son père était inspecteur des forêts. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique; il apprit les éléments de cet art en faisant son éducation littéraire dans les institutions de Ketzeldorf et de Bernsdorf. A l'âge de quinze ans, ses études étaient terminées et une place secondaire lui fut donnée, en 1809, dans une institution du village de Merkelsdorf. Le traitement attaché à cette position était si minime qu'il était obligé de jouer d'un instrument les jours de fêtes, pour la danse, dans les guinguettes. Après avoir végété pendant cinq ans dans cette infime situation, il accepta une place de professeur chez un baron, espèce de maniaque qui l'occupait sans relâche pendant douze ou quinze heures chaque jour à faire de la musique. Quatre années se passèrent dans cette pénible situation, dont Proche ne sortit qu'en acceptant une autre place de professeur de musique chez une dame noble, à Rampelsdorf, en Silésie. Il y passa dix-huit mois, se maria, et prit la résolution de sortir de l'existence dépendante qu'il avait eue jusqu'alors, en allant s'établir dans une ville où il chercherait l'utile et honorable emploi de ses talents. Oels fut le lieu qu'il choisit, peut-être imprudemment; car cett ville contient une population d'environ six mille habitants, uniquement occupés d'industrie et de commerce. Ce ne fut que par d'énergiques efforts que l'artiste parvint à y faire naître le goût de la musique et à y fonder des sociétés de chant et de musique instrumentale. Kosmaly, biographe de Proche, assure que telle était l'ignorance des habitants d'Oels, en ce qui concerne la musique, que les œuvres de Haydn et de Mozart leur étaient complétement inconnues en 1820, et que ce fut lui qui les leur fit entendre pour la première fois. Dix-neuf années de la vie de ce pauvre artiste s'écoulèrent dans ce triste milieu, où il eut à pourvoir à l'existence d'une nombreuse famille. Convaincu enfin, mais malheureusement trop tard, qu'il usait inutilement ses forces à lutter contre l'indifférence de la population de cette ville, il s'en éloigna et alla se fixer à Breslau, en 1839. Il n'y trouva pas un sort beaucoup plus favorable, quoique l'art soit cultivé avec succès dans cette grande ville. Sa jeunesse était passée; quelques artistes seulement connaissaient son mérite, et de rares leçons étaient sa seule ressource en 1846; il avait alors cinquante ans. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Cependant, cet homme, si peu favorisé dans sa carrière, était né avec une organisation d'élite. Quelques-uns de ses *Lieder* qui me sont tombés sous la main sont d'un sentiment exquis, particulièrement ceux qui ont pour titres : *Der Thrœne* (la Larme), *Der Doppelkuss* (le Double Baiser), et *Die litzte Loge* (la dernière Demeure), pour ténor, chœur d'hommes et piano. Dans ses variations pour piano, Proche ne traite que des thèmes d'invention, dont la distinction est remarquable, et dans les formes de ces variations, il réunit les qualités de la musique sérieuse à celles d'une rare élégance. Toutes ses compositions pour l'orchestre sont restées en manuscrit. C'est une noble nature que celle qui, dans une adversité prolongée, conserve les facultés de l'imagination et le pur amour de l'art.

PROCKSCH (Gaspard), clarinettiste allemand, né en Bohême, fut attaché au service du prince de Conti vers 1779. Il a fait graver à Paris : 1° Six trios pour clarinette, violon et basse. 2° Six solos pour clarinette. 3° Six duos pour deux clarinettes.

PROCLUS, philosophe grec, né le 8 février 412 de l'ère chrétienne, vraisemblablement à Constantinople, suivit d'abord les leçons du grammairien Orion et du rhéteur Leonas, puis étudia la philosophie sous Olympiodore et sous Héron, à Alexandrie. Il mourut le 17 avril 485, après avoir enseigné longtemps la philosophie avec distinction. Parmi ses nombreux ouvrages, dont nous n'avons qu'une partie, on remarque le commentaire sur le *Timée* de Platon, où il traite de la doctrine des nombres appliquée à la musique. Ce morceau se trouve dans les éditions des œuvres de Platon publiées en 1534 et 1566, in-fol. A l'égard du *Commentaire sur les*

Harmoniques de Ptolémée qui lui est attribué par le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810), il ne lui appartient pas.

PROKSCH (Joseph), né le 4 août 1794, à Reichenberg, en Bohême, est chef d'une institution pour l'éducation musicale. A l'âge de huit ans, il perdit l'usage de l'œil droit, et dans sa dix-septième année, il fut complétement privé de la vue. En 1811, il entra dans l'institution des aveugles, à Prague. Ses progrès dans la musique furent beaucoup plus rapides que ceux des autres élèves frappés de cécité, parce qu'il avait appris le système de la notation avant d'être privé de l'usage des yeux. Wenceslas Kozeluch lui donna des leçons de piano, et Farnik fut son maître de clarinette. Il acquit sur ce dernier instrument un talent assez distingué pour pouvoir faire un voyage d'artiste en Bohême, en Moravie, en Hongrie et en Autriche, avec le harpiste Rieger. A l'égard de son éducation littéraire et pédagogique, il la dut au professeur Jarosch. Lorsque le système d'enseignement de Logier (*voyez* ce nom) commença à se répandre en Allemagne, Proksch l'adopta avec enthousiasme et fonda une école dans laquelle il le mit en pratique; cette institution eut un grand succès dans la capitale de la Bohême. Il a écrit, pour ses cours simultanés de piano, des morceaux pour plusieurs instruments de cette espèce à quatre mains, lesquels ont été publiés à Prague, chez Berra. On a de ce professeur un écrit intitulé : *Aphorismen über katholische Kirchenmusik* (Aphorismes sur la musique d'église du culte catholique); Prague, Bellmann, 1858, in-8°.

PROFE (Ambroise), né à Breslau, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé, le 8 mars 1617, organiste à l'église Sainte-Élisabeth, et le 18 octobre de la même année, *cantor* à Jauer, près de la capitale de la Silésie. Il remplissait encore ces fonctions en 1649. On ne sait rien de plus sur ce musicien de mérite. On a de lui un traité des éléments de la musique et de la solmisation sans muances, d'après les sept noms de notes, sous ce titre : *Compendium musicum, darin gewiesen wird wie ein junger Mensch, in weniger Zeit, leichlicht und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, mœge singen lernen;* Leipsick, 1641, in-4° de huit feuilles. Un extrait de cet ouvrage a été imprimé en 1649, avec le corollaire de la collection publiée par Profe, sous ce titre : *Geistliche Concerte und Harmonien verschiedener Komponisten für* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *und mehrere Stimmen, mit und ohne Violinen* (Concerts et harmonies spirituelles de différents compositeurs pour une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et un plus grand nombre de voix, avec et sans violons), première partie; Leipsick, 1641, in-4°; deuxième *idem*, ibid.; troisième *idem*, ibid., 1642; quatrième *idem*, ibid., 1646. Cette dernière partie fut suivie du *Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter authorum so zu denen bishero unterschieden publicirten vier Theilen gehörig und versprochen*, etc.; Leipsick, 1649, dédié au duc de Saxe-Altenbourg, Guillaume II. Profe est aussi auteur de chansons morales intitulées *Musikalischen Moralien;* Leipsick, 1659, in-4°.

PROMBERGER (Jean), facteur de pianos, à Vienne, naquit à Kuffulek, dans le Tyrol, le 25 juin 1779. A l'âge de seize ans, il entra en apprentissage chez un menuisier à Vienne; mais la vue d'un piano lui révéla sa vocation, et lui fit quitter la menuiserie pour entrer chez Müller, renommé pour la fabrication de cet instrument, dans la capitale de l'Autriche. Après s'être livré au travail avec ardeur, il épousa la veuve du facteur d'instruments Schweighofer, et donna à sa fabrique une extension considérable. L'invention d'un instrument, auquel il donna le nom de *Sirenion*, le fit connaître avantageusement. En 1828, il fit, avec son fils, un voyage pour faire entendre cet instrument à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin : partout il reçut des félicitations sur son invention. Ses pianos ont été estimés en Allemagne. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau, le 25 juin 1834.

PROMBERGER (Joseph), fils du précédent, est né à Vienne, le 15 septembre 1810. Devenu habile pianiste après avoir pris des leçons de Ries, frère du compositeur, et de Charles Czerny, il a fait aussi plus tard un cours de composition sous la direction du chevalier de Seyfried. En 1828, il a accompagné son père dans ses voyages pour faire entendre le *Sirenion*, et a fait admirer la délicatesse de son jeu sur cet instrument. Il s'est ensuite fixé à Vienne, en qualité de professeur de piano, et a publié chaque année quelque morceaux de sa composition pour cet instrument, dans le style brillant et léger. En 1831, il a fait exécuter, à Vienne, une ouverture de Jubilé et d'autres compositions pour l'orchestre.

PRONOMUS, joueur de flûte grec, naquit à Thèbes, en Béotie. Athénée dit (IV, 184, d)

qu'il fut le maître de flûte d'Alcibiade : il vécut conséquemment environ 440 ans avant l'ère chrétienne. Pausanias, décrivant Thèbes (lib. IX, c. 12, 734) dit de ce musicien : « On » voit aussi dans le même endroit la statue de » Pronomus, le joueur de flûte le plus agréable » qu'on ait entendu. Jusqu'à lui, les joueurs » de flûte faisaient usage de trois flûtes diffé- » rentes, l'une pour le mode dorien, l'autre » pour le mode phrygien et la troisième pour » le mode lydien. Pronomus fut le premier » qui imagina une flûte propre à toutes sortes » de modes; il est le premier encore qui exé- » cuta sur le même instrument des chants » également différents les uns des autres; on » ajoute qu'il divertissait singulièrement les » spectateurs par ses grimaces et par les mou- » vements de tout son corps. On a conservé » de lui un chant qu'il avait composé pour » servir d'hymne aux Chalcidiens des bords » de l'Euripe, lorsqu'ils entraient au temple » de Délos. Les Thébains ont placé sa statue » en cet endroit, ainsi que celle d'Épami- » nondas, fils de Polymnis. »

PRONY (Gaspard-Claire-François Marie **RICHE**, baron **DE**), savant ingénieur et géomètre, naquit à Chamelet (Rhône), le 12 juillet 1755. Son père, conseiller au parlement de Dombes, lui fit donner une brillante éducation. Admis à l'école des ponts et chaussées en 1776, il obtint le titre de sous-ingénieur en 1780. Après avoir rempli ses fonctions dans plusieurs provinces de France, il fut rappelé à Paris, et chargé, par le ministre, de travaux importants qui lui valurent l'estime des savants. Au nombre des immenses résultats de ces travaux, on doit placer les grandes tables logarithmiques et trigonométriques, en dix-sept volumes in-folio, qu'il calcula et dressa par ordre du gouvernement : ouvrage colossal qui n'a point vu le jour, bien que l'Angleterre ait offert au gouvernement français de payer la moitié des frais de l'impression. Le 24 août 1798, Prony fut nommé inspecteur général des ponts et chaussées, et directeur de l'école, le 4 octobre suivant. Employé successivement dans diverses parties de la France, en Italie et en Espagne, par Napoléon, pour de grands travaux, il s'acquitta de toutes ses missions en homme supérieur. Nommé professeur à l'école polytechnique, il ne cessa ses leçons qu'après la restauration, mais il resta attaché à cette école, en qualité d'examinateur. Louis XVIII l'avait nommé officier de la Légion d'honneur, en 1814; en 1816, il le fit chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et le 15 juin 1828, Prony reçut le titre de baron. Devenu membre de l'Institut, à la création de cette société savante, il fut associé à la Société royale de Londres, en 1820, et fit partie de presque toutes les académies de sciences de l'Europe. Il est mort à Paris, le 29 juillet 1839. Les ouvrages de mathématiques publiés par ce savant géomètre ne sont pas du ressort de cette biographie; il n'y est cité que pour quelques écrits relatifs à la musique. Il aimait passionnément cet art et le cultivait avec succès. La harpe était l'instrument qu'il préférait et dont il jouait habituellement. C'est ce goût particulier, et les connaissances qu'il avait dans les principes de sa construction, qui l'ont dirigé dans son *Rapport sur la nouvelle harpe à double mouvement*, lu à l'Institut, en 1815, et imprimé dans la même année (Paris, Didot, deux feuilles in-8°). C'est le même penchant qui a fait écrire par Prony sa *Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe à l'École royale de musique et de déclamation*; Paris, Didot, 1825, in-4° de douze pages. L'ouvrage le plus important de Prony, en ce qui concerne la musique, est celui qui a pour titre : *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement; progressions harmoniques; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instruments de musique; détermination du son fixe*, etc.; Paris, F. Didot, 1822, in-4° de cent douze pages avec deux tableaux. Prony fait usage, dans cet écrit, de logarithmes binaires, déjà indiqués par Euler.

PROPIAC (Catherine-Joseph-Ferdinand **GIRARD DE**), littérateur et musicien, naquit vers 1760, en Bourgogne, d'une famille noble. En 1791, il émigra, servit dans l'armée du prince de Condé, et obtint la croix de Saint-Louis. Après avoir demeuré longtemps à Hambourg, il profita des événements du 18 brumaire pour rentrer en France, et obtint la place d'archiviste du département de la Seine. Il mourut à Paris, le 1er novembre 1823, d'une attaque d'apoplexie foudroyante, à l'âge de soixante-trois ans. Propiac a publié beaucoup de livres élémentaires, d'abrégés, de traductions et de romans. Comme musicien,

il s'est fait connaître par les opéras-comiques suivants : 1° *Isabelle et Rosalva*, à la Comédie italienne, 1787. 2° *Les trois Déesses rivales*, 1788. 3° *La Continence de Bayard*, 1790. Ce dernier ouvrage a eu du succès. 4° *La fausse Paysanne*, en un acte, 1790. Propiac a publié aussi de jolies romances, dont la poésie était de madame Perrier, femme d'un esprit distingué : on en a publié plusieurs dans le *Chansonnier des Grâces*.

PROSKE (Charles), chanoine de la cathédrale de Ratisbonne et savant musicien, naquit en 1794, à Græbing, village de la Silésie. Son père, riche propriétaire, n'avait que ce fils et cinq filles. Ses enfants reçurent une éducation distinguée. A l'âge de treize ans, Charles Proske perdit sa mère, qui mourut du typhus. Quelques années après, son père se remaria et épousa une veuve qui avait six enfants. Cette augmentation considérable de la famille fit cesser les soins que Charles prenait de l'administration des biens de son père, et il put se livrer à l'étude. Son penchant le portait vers la théologie, mais son père ne voulut pas consentir à ce qu'il se fit prêtre. Contrarié dans son dessein, Proske se décida pour la médecine et alla suivre ses cours à Vienne : à l'âge de dix-huit ans, il termina ses études. En 1813, lorsque toute l'Allemagne se souleva contre la domination de la France, il s'engagea comme médecin, et fit les campagnes de 1813, 1814 et 1815. Après la paix de 1814, il avait reçu la croix militaire de Prusse. Après avoir quitté l'armée, il fut nommé médecin de district à Blæft, sur les frontières de la Pologne, et y fut accablé d'occupations de son état. L'aspect incessant des misères de l'humanité qu'il avait sous les yeux réveilla dans son cœur compatissant le désir d'être prêtre. Ce désir, devenu chaque jour plus vif, lui fit prendre, en 1822, la résolution d'entrer dans les ordres. Il se rendit à Ratisbonne et suivit pendant quatre ans les cours de théologie. Après des examens brillants, il fut ordonné prêtre par l'évêque Sailer, dont il devint dès ce moment le compagnon habituel dans les tournées que faisait ce prélat dans son diocèse. Plus tard, il devint vicaire de l'ancienne chapelle, et en 1830, il fut pourvu d'un canonicat. Dès ce moment, il employa toutes ses heures de loisir à son étude favorite de la musique, particulièrement des œuvres des anciens maîtres, qu'il préférait aux formes plus modernes de l'art. Au mois d'août 1834, il se rendit à Rome, s'y lia d'une étroite amitié avec Baini, maître de la chapelle Sixtine, ainsi qu'avec Mgr Ressach, alors recteur de la propagande, et qui, plus tard, devint cardinal. Ce fut pendant son séjour à Rome qu'il rassembla, avec un zèle infatigable, les œuvres des maîtres les plus célèbres de l'ancienne école italienne, particulièrement dans le style religieux. Il visita Naples, Florence, Bologne et Venise pour y trouver de semblables trésors d'éditions rares et de manuscrits précieux. C'est enfin dans ces voyages qu'il posa les bases de sa belle bibliothèque, l'une des plus considérables en son genre qui aient jamais existé.

De retour à Ratisbonne, le chanoine Proske donna tous ses soins à la restauration des formes classiques de la musique dans les églises, et sur la demande de l'évêque Valentin, il entreprit le travail immense de la traduction en notation moderne et en partition d'une collection d'œuvres de musique religieuse, des compositeurs du seizième siècle. Son plan, trop vaste pour un seul homme à l'âge où il était parvenu, n'a pu être réalisé qu'en partie dans les volumes qu'il a publiés, sous le titre de *Musica divina*. Avant d'entreprendre cette publication importante, et qui donne une haute opinion de son mérite personnel et de son savoir, il fit, en 1841, un second voyage en Italie et en rapporta de nouvelles richesses bibliographiques. Des témoignages d'estime et de considération lui ont été donnés de toutes parts pour son noble caractère et pour ses beaux travaux : le roi de Bavière l'a décoré de la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et l'évêque Ignace de Ratisbonne l'a nommé membre du conseil épiscopal, et membre extraordinaire de l'ordinariat. Malheureusement atteint d'une affection phthisique, dont les progrès furent rapides, le chanoine Proske mourut le 20 décembre 1861, léguant, par son testament, sa précieuse bibliothèque à la ville de Ratisbonne.

D'après le plan conçu par ce savant musicien, *la Musica divina* devait former quatre parties complètes de musique d'église des plus grands maîtres du seizième et du dix-septième siècle : la première à quatre voix en partition et parties séparées, la seconde à cinq voix, la troisième à six et la quatrième à huit. La première seulement a pu être achevée : elle se compose des volumes de partitions et des parties séparées dont voici les titres : 1° *Tomus primus. Liber Missarum*, in-4°. Ce volume renferme douze messes à quatre parties, dont trois de Palestrina, deux d'Orlando de Lassus, une de Th.-L. de Victoria, une *idem* d'André Gabrieli, une *idem* de Léon Hasler, deux d'Octave Pi-

toni, dont une de *Requiem*, une d'Antoine Lotti et une de Mathieu Asola. Le volume est précédé d'une longue préface et de bonnes notices sur les auteurs et sur chaque messe, en LXX pages. Les partitions des messes forment trois cent cinquante pages. 2° *Tomus secundus. Liber Motettorum auctorum variorum;* quatre cahiers in-4° formant un volume de LVI et cinq cent quatre-vingts pages. Il contient des motets à quatre voix, des maîtres les plus célèbres, pour tous les dimanches et fêtes de l'année. 3° *Tomus tertius. Psalmodiam Magnificat, Hymnodiam et Antiphonias B. M. V. etc.; Auctorum variorum,* in-4° de XX et cinq cent douze pages. 4° *Tomus quartus. Liber Vespertinum.* Ce volume, divisé en deux cahiers in-4°, était sous presse au moment de la mort du chanoine Proske; j'ignore s'il a paru. Le titre général de la collection est celui-ci : *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiæ catholicæ inservientium. Ab excellentissimis superioris ævi musicis numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tum editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactus ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert Carolus Proske; Ratisbonæ. Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet;* 1853, in-4°. L'exécution typographique des partitions et des parties séparées est magnifique.

Proske avait compris, plusieurs années avant sa mort, qu'il ne pourrait accomplir entièrement le travail qu'il avait projeté, ce qui le détermina à publier un choix de seize messes à quatre, cinq, six et huit voix, qui a paru en quatre cahiers, lesquels ont pour titre général : *Selectus novus Missarum præstantissimorum superioris ævi auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum a Carolo Proske;* ibid., 1856, in-4°. Le premier cahier contient deux messes de Palestrina, la première à quatre voix, l'autre à six; une messe à quatre de Félix Ancrio, et une à cinq voix de Lassus. Dans le second cahier, on trouve deux messes de Victoria, dont une à quatre et l'autre à six voix, une à six voix de François Soriano, et une à huit de Léon Hasler. Je n'ai pas vu les troisième et quatrième cahiers.

PROT (Félix-Jean), né à Senlis, en 1747, vint jeune à Paris, reçut des leçons de violon de Desmarais, et apprit l'harmonie sous la direction de Gianotti. En 1775, il entra comme alto à la Comédie-Française, et pendant quarante-sept ans, il occupa cette place. Retiré, en 1822, avec la pension acquise par ses services, il n'en jouit pas longtemps, car il mourut au commencement de l'année 1823, à l'âge de soixante-seize ans. Prot a donné, à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, *le Bal bourgeois,* en un acte, et à la Comédie Italienne, *les Rêveries,* en 1779, et *le Printemps,* en 1787. Il a aussi publié en musique instrumentale : 1° Symphonie concertante pour deux altos; Paris, Lachevardière. 2° Six duos concertants pour deux altos; Paris, Leduc. 3° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, IV, chacun de six; Paris, Imbault. 4° *Idem,* liv. V, VI, VII, VIII, chacun de six; Paris, Sieber. 5° Duos très-faciles pour deux violons, op. 15 et 17 ; *idem.* 9° Six duos dans le genre des symphonies concertantes, op. 18; *ibid.*

PROTA (Joseph), né à Naples, en 1699, étudia la composition au Conservatoire *dei poveri di Gesu Cristo,* puis à celui de *la Pietà,* sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Il succéda ensuite à son maître en qualité de professeur au Conservatoire de *la Pietà.* Prota eut la gloire d'être le premier maître de Jomelli. Il a écrit plusieurs opéras, dont on n'a pas retenu les titres.

PROTA (Gabriel), compositeur napolitain, vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et fut attaché, en qualité de maître de chapelle, au monastère de Santa-Chiara. Il a écrit pour le service de ce couvent une assez grande quantité de musique d'église pour des voix de femme. On cite particulièrement de lui en ce genre : 1° Messe pour quatre soprani et orgue. 2° Litanies de la Vierge pour quatre soprani. 3° *Miserere* pour quatre soprani et orgue. En 1796, il a remis en musique et fait jouer, au théâtre *Nuovo,* un ancien opéra intitulé *Gli Studenti.*

PROTA (Jean), compositeur napolitain, vécut au commencement du dix-neuvième siècle, et fut maître de chant dans la maison d'éducation appelée, à Naples, *dei Miracoli.* Il a écrit, pour les théâtres de cette ville, les opéras intitulés : *Il Servo astutto* et *il Cimento felice.* On connaît aussi de lui beaucoup de musique d'église.

PROVEDI (François), littérateur italien, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Sienne, vers 1710. Il passe pour avoir été d'abord rémouleur et coutelier (*arrotino e coltellinajo*). Lichtenthal pense (1) que ce

(1) *Dizzion. e Bibliog. della Musica,* t. III, p. 124.

mot *coltellinajo* a pu être un second prénom de Provedi ; mais M. Casamorata fait remarquer avec justesse (1) que Romagnoli, né également à Sienne, et qui vécut peu de temps après Provedi, se sert, en parlant de cet écrivain, dans la continuation des *Pompe sanesi* d'Ugurgieri, des expressions *arrostino e coltellinajo* dans le sens de l'exercice des professions de rémouleur et de coutelier. Provedi a fait imprimer, dans le premier volume de la *Raccolta d' opuscoli scientifici e filologici* (Venise, 1754, in-8°, p. 345-451), une comparaison de la musique ancienne et de la moderne (*Paragone della musica antica e della moderna*) en quatre dissertations, dont la première contient un abrégé de l'histoire de cet art. Ce petit ouvrage, dit M. Casamorata, fut publié d'abord en un volume in-12, sans date et sans nom de lieu; mais la dédicace, *all' Eminentissimo Tanara,* fait connaître qu'il a été imprimé à Sienne, en 1752. L'objet de cet opuscule est de démontrer que le plain-chant est identique avec l'ancienne musique grecque, et qu'il est supérieur et préférable à la musique mesurée. Cette thèse s'est produite plusieurs fois et a été reprise en dernier lieu (*voyez* Clément (Félix), d'Ortigue et Raillard). On peut voir aux articles **ANSELME DE FLANDRES** et **FRITELLI**, de cette *Biographie universelle des musiciens,* ce qui y est dit d'une lettre écrite par Provedi, en 1748, concernant les systèmes de solmisation par la méthode des muances et par la gamme de sept notes.

PROVENZALE (François), un des plus anciens maîtres des conservatoires de Naples, brilla, vers le milieu du dix-septième siècle, par son savoir et par le mérite de sa musique d'église. Il occupa les positions honorables de premier maître du Conservatoire de *la Pietà dei Turchini* et de maître de la chapelle palatine. On conserve de lui des *partimenti* et des fugues qu'il écrivit pour l'instruction des élèves du Conservatoire. Ses compositions connues sont : 1° *Pange lingua* à neuf voix avec orchestre, et avec des ritournelles entre les versets. 2° *Tantum ergo* et *Genitori* pour soprano solo et orgue avec chœur *pieno,* ouvrage d'une grande beauté, qu'on a toujours exécuté dans l'église de Saint-Dominique-Majeur, pendant les quarante heures du carnaval, depuis le temps où il a été écrit jusqu'à l'époque actuelle, mais qui ne produit plus aujourd'hui l'effet qu'il faisait autrefois, à cause de l'absence des voix de castrats. 3° *La Colomba ferita,* drame sacré, composé, en 1669, pour le monastère de Santa-Rosalia. 4° *La Geneviefa*, oratorio. 5° *L'Infedeltà abbattuta,* oratorio composé pour la petite ville d'Assise, dans les États romains.

(1) *Gazetta musicale di Milano* (1847, n° 31, p. 253).

PRUDENT (Émile **BEUNIE**), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit à Angoulême, le 4 avril 1817. Il était âgé de neuf ans lorsqu'il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 12 juillet 1826. Ses maîtres de solfége furent Larivière et M. Lecouppey. Ses progrès furent assez lents dans cette étude élémentaire, car après trois années de fréquentation des classes, il n'obtint qu'un second prix de lecture musicale au concours de 1829, et jamais il n'eut le premier. Le mécanisme du piano avait, sans doute, plus d'attrait pour lui, si l'on en juge par le peu de temps qu'il passa aux études préparatoires dans la classe de Laurent, avant d'entrer dans celle de Zimmerman. Le second prix de piano lui fut décerné au concours de 1831 ; il obtint le premier en 1833. Après ce succès, il resta dans l'école pour l'étude de l'harmonie et du contrepoint; mais dans cette science, comme dans le solfége, Prudent ne montra pas d'aptitude, et l'on voit en lui un des exemples de cette anomalie d'un riche instinct dépourvu de la faculté d'apprendre ; car un des registres du Conservatoire porte, à la date du 1er décembre 1833, ce mot, qui ne s'employait que pour l'incapacité : *rayé*. Il était, en effet, resté dans les classes d'harmonie pendant près de quatre années sans s'élever jusqu'à l'accessit dans les concours. Prudent était pianiste-né, mais non musicien. Il venait de sortir du Conservatoire et restait inaperçu dans la foule des premiers prix de piano de cette institution, lorsque Thalberg arriva à Paris, en 1836, et y produisit une profonde impression par le beau son qu'il tirait de l'instrument et par son nouveau genre de musique, où la mélodie est accentuée au centre d'arpéges compliqués en apparence et néanmoins assez faciles. Thalberg fut pour Prudent ce qu'avait été Moschelès pour Henri Herz, c'est-à-dire la révélation d'une école nouvelle, dont l'apparition était saluée par des succès d'éclat. Il se dit aussitôt que là était tout son avenir et se condamna au silence jusqu'à ce qu'il se fût assimilé le style qui avait alors toutes les sympathies du public. Le nom de Prudent retentit pour la première fois dans les journaux en 1840, par le compte rendu d'un concert qu'il avait donné à Rennes, et dans lequel il avait produit une profonde

sensation par la magie du nouveau genre de musique de piano, encore inconnu dans la Bretagne. Depuis lors, sa carrière de virtuose voyageur ne lui offrit plus que des occasions de succès. Son début à Paris se fit en 1842, dans un concert donné à la salle Pleyel. Rendant compte de ce concert, le critique Blanchard disait dans la *Gazette musicale de Paris* (nº 11) : « M. Emile Prudent est un élève » de notre Conservatoire; il a cru devoir aller » s'approvisionner de célébrité en province » et à l'étranger, célébrité qu'on est toujours » forcé de venir faire sanctionner à Paris. » M. Emile Prudent est un jeune pianiste à » manière nette, chaleureuse en même temps » que délicate; il s'est fait tout d'abord une » place entre Thalberg et Dœhler. Peut-être » ses compositions et son exécution manquent- » elles de largeur, de grandiose, de poésie; » peut-être laissent-elles à désirer un peu » plus d'inattendu, d'originalité; mais cela » est bien phrasé, riche de détails charmants » et pleins d'animation. »

Quelquefois Prudent faisait trève à ses longues pérégrinations de donneur de concerts et restait plus ou moins longtemps à Paris, où il se livrait à l'enseignement et à la composition de nouveaux morceaux, qui devenaient ses provisions de soliste pour d'autres voyages. C'est dans cette alternative que s'est écoulée son existence, hélas! trop courte. Sa renommée avait grandi d'année en année et presque tous ses voyages étaient productifs. Sa musique de concert et de salon se vendait et procurait des bénéfices à ses éditeurs qui, par reconnaissance autant que par spéculation, lui prodiguaient des éloges dans leurs journaux. Au nombre des arrangements de thèmes d'opéra dont il faisait des fantaisies et des variations, ainsi que dans ses morceaux d'invention, il y a des choses d'un goût élégant et gracieux qui ont obtenu un succès mérité. Parmi ces œuvres légères avec lesquelles il s'est fait applaudir partout et qui ont été jouées par la plupart des pianistes amateurs, on remarque l'*Hirondelle,* étude, œuvre 11; *Souvenir de Beethoven*, op. 9; *Souvenir de Schubert,* op. 14; *Ronde de nuit,* op. 12; Grande fantaisie sur *Guillaume Tell,* op. 57; *la Danse des Fées*, op. 41, etc., etc. Ses compositions sérieuses sont : Un grand trio pour piano, violon et violoncelle; un concerto-symphonie pour piano et orchestre, op. 55. Dans ses dernières années, Prudent s'était aperçu d'une diminution d'élasticité dans ses doigts et de son ancienne sûreté dans l'exécution des traits rapides; par suite de cette observation, qu'il cachait avec soin, il évitait dans ses morceaux nouveaux les difficultés qui auraient pu le compromettre dans ses concerts. Il venait d'en donner un à Paris avec un brillant succès, lorsque, le 5 juin 1863, il fut saisi à l'improviste d'une angine couenneuse, dont les progrès furent si rapides, qu'il expira dans la nuit même, et que les journaux, qui préparaient le compte rendu de son dernier triomphe, reçurent en même temps la nouvelle de sa mort.

PRUME (François-Hubert), virtuose violoniste, né le 3 juin 1816, à Stavelot, petite ville de la province de Liége (Belgique), où son père était organiste, montra dès l'âge de trois ans le désir de jouer du violon, et fit tant de supplications pour obtenir un instrument de cette espèce, que ses parents lui en achetèrent un proportionné à sa taille, à la foire d'une localité voisine. Quinze jours après, il étonna sa famille en exécutant avec justesse les airs qu'il avait entendu chanter par ses sœurs. Parvenu à l'âge de cinq ans, cet enfant fut envoyé à Malmédy, pour y développer ses dispositions par les leçons d'un violoniste de quelque talent qui s'y trouvait. Deux ans après, il revint dans sa ville natale et y donna son premier concert, dans lequel il exécuta le septième concerto de Rode. En 1827, la fondation du Conservatoire de Liége fournit aux parents du jeune Prume le moyen de faire instruire leur fils par un maître habile; il passa trois ans dans cette école, puis il partit pour Paris, où il fut admis au Conservatoire comme élève d'Habeneck. Pendant deux ans, il reçut les leçons de ce professeur et devint un de ses meilleurs élèves. Ne pouvant prendre part aux concours du Conservatoire, à cause de sa qualité d'étranger, Prume reçut du comité d'enseignement la déclaration que ses études étaient terminées. De retour à Liége, à l'âge de dix-sept ans, il fut nommé professeur de violon au Conservatoire de cette ville. En 1839, profitant d'un congé de deux mois, pendant les vacances de cette institution, il entreprit un voyage en Allemagne, joua dans un concert à Francfort avec un brillant succès, puis visita Leipsick, Berlin, Prague, Weimar, la Russie, la Suède, la Norvége, le Danemark, donnant partout des concerts et partout applaudi. Après trois années de voyages, Prume revint dans le lieu de sa naissance, qu'il n'avait pas revu depuis longtemps. Il fit ensuite quelques voyages en Belgique, joua à Bruxelles, à Gand et à Anvers. Vers la

même époque, une maladie grave le mit aux portes du tombeau; sa mort fut même annoncée dans quelques journaux; mais quelque temps après, il reparut à Francfort, où il donna quatre concerts au théâtre, puis revit Berlin, et joua à Dresde, à Hambourg, à Cassel et dans plusieurs autres villes. A Gotha, il donna avec Liszt un concert au profit des pauvres. En récompense de cet acte de générosité, le duc de Saxe-Gotha le nomma son maître de concert honoraire, et le décora de l'ordre d'Ernestine de Saxe. Au retour de ce second voyage, Prume alla passer l'hiver à Paris et s'y fit entendre avec succès, puis il consentit à rentrer au Conservatoire de Liége en qualité de professeur supérieur de violon. Une fièvre nerveuse, du caractère le plus grave, l'ayant atteint, les médecins lui conseillèrent d'essayer de l'air natal; il suivit leur avis, mais les progrès du mal ne cessèrent pas, et le 14 juillet 1849, Prume mourut à Stavelot, à l'âge de trente-trois ans. On connaît, sous le nom de cet artiste : une pastorale intitulée *la Mélancolie*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1; Paris, Brandus; un *Concertino* idem, dédié au duc de Saxe-Cobourg; un *Morceau de concert*, idem, dédié au roi de Suède; une *Grande Polonaise*, idem, et six grandes études, op. 2.

PRUMIER (Antoine), né à Paris, le 2 juillet 1794, reçut de sa mère, amateur de harpe, des leçons de cet instrument dès l'âge de neuf ans. Il fit ses études littéraires au Lycée Bonaparte et les termina en 1810, après y avoir obtenu le premier prix de mathématiques. Voulant perfectionner ses connaissances musicales, il entra au Conservatoire, en 1811, pour y suivre le cours d'harmonie de Catel, obtint le second prix de cette science après un an d'étude, et fut nommé répétiteur du cours, l'année suivante. Appelé au service militaire en 1813, il se présenta aux examens de l'École polytechnique, et par suite de ses premières études, il y fut admis trente-sixième sur deux cent cinquante élèves reçus. Dans la même année, il passa à l'École normale pour la partie des sciences, et n'en sortit, à la fin de l'année 1814, qu'après avoir obtenu le diplôme de licencié ès sciences. A son entrée à l'École normale, il avait été obligé de contracter un engagement de dix ans avec l'université; le changement de gouvernement, à la seconde restauration, rendit cet engagement nul; M. Prumier en profita pour reprendre ses études musicales et rentra au Conservatoire, où il reçut d'Eler des leçons de contrepoint pendant qu'il se livrait à l'enseignement particulier des mathématiques, et plus tard à celui de la harpe. Appelé à remplir les fonctions de harpiste au Théâtre-Italien, il quitta cette position pour entrer, en 1835, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en la même qualité. Dans la même année, il succéda à Naderman, au Conservatoire, comme professeur de harpe à double mouvement. Depuis cette époque, ses élèves ont obtenu, dans les divers concours, plus de quarante distinctions. En 1840, il a renoncé à sa place de harpiste de l'Opéra-Comique en faveur de son fils, l'un de ses meilleurs élèves. En 1845, M. Prumier a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1848, il fut élu membre du comité de l'Association des artistes musiciens, et depuis 1850, il en est vice-président. M. Prumier a publié soixante-quatorze œuvres de fantaisies, de rondeaux et de thèmes variés pour la harpe, chez les différents éditeurs de musique de Paris.

PRYNNE (Guillaume), jurisconsulte anglais, né à Swanswick, dans le comté de Somerset, en 1600, fit ses études à l'Université d'Oxford, et au collége de jurisprudence de Lincoln-Inn, à Londres. Entré dans la secte des puritains, il en fut un des plus vigoureux champions, et en même temps le martyr, car le parti de la cour le fit condamner à d'énormes amendes, à des peines infamantes et à la prison perpétuelle. Il subit ces mauvais traitements avec un rare courage, recouvra sa liberté après la révolution de 1640, fut membre du parlement à deux reprises, mais continua d'être en butte à d'autres persécutions qui n'eurent de terme que sa mort, arrivée le 24 octobre 1669. Il a écrit un nombre immense de livres, ouvrages oubliés, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Histrio mastix* (le Fouet des comédiens); Londres, 1633, in-4° de mille pages, où il attaque avec violence la musique, et surtout le chant des pièces de théâtre.

PRZIBIL (....), compositeur de la Bohême, vécut probablement dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut directeur du chœur de l'église de Raudnitz, où l'on trouve de sa composition six messes, quatre litanies, un *Salve Regina*, un *Ave Regina*, et quatre *Alma Redemptoris* en manuscrit.

Un autre musicien du même nom, actuellement vivant à Prague (1863), y a fait imprimer, chez Berra, quelques œuvres pour la flûte.

PSELLUS (Michel), écrivain grec du moyen âge, naquit à Constantinople, de parents consulaires, et vécut sous le règne de

Constantin Ducas, qui gouverna l'empire depuis l'an 1059 jusqu'en 1067. Cet empereur le choisit pour précepteur de son fils Michel Ducas, qui régna de 1071 à 1078. Parmi le grand nombre d'ouvrages qu'il écrivit et qui sont indiqués par Gesner (*Bibl.*, p. 608) et par Allacci (*de Psellis, XXXIII*, p. 25 ad 60), on en trouve un intitulé *Quadrivium*, qui traite des quatre sciences mathématiques, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie. Le traité de musique contient une exposition des principes théoriques selon le système de Pythagore : il est remarquable surtout par la clarté. Le texte grec de Psellus fut publié pour la première fois par Arsenius, archevêque de Monimbasa, en Morée, sous ce titre : *Opus in quatuor mathematicas disciplinas, arithmeticam, musicam, geometriam et astronomiam, græce;* Venise, 1532, in-8°, et réimprimé à Paris, en 1545. La première traduction latine, faite par Guillaume Xylander, parut sous ce titre : *Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis, arithmetica, musica, geometria et astronomia, græce et latine nunc primum editus;* Bâle, 1556, in-8°, et fut réimprimée à Leyde, en 1647. Il y a trois autres versions latines; la première, par Élie Vinet, contenant l'arithmétique, la musique, la géométrie de Psellus, et le *Traité de la sphère* de Proclus, a été publiée à Paris, en 1557, in-8°; la seconde, sans nom d'auteur, et à laquelle on a joint le texte grec, a paru à Wittenberg, en 1560; et la troisième, par Lambert Alard, prédicateur à Brunsbuttel, se trouve à la fin de son traité *De veterum musica,* Schleusing, 1636, in-12. Mizler a aussi donné une traduction allemande de la musique de Psellus, avec les notes de Xylander dans le tome III de sa *Bibliothèque musicale*, part. 2, p. 171. Le savant Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, a publié un opuscule inédit de Psellus, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικην επιςήμην avec les éléments rhythmiques d'Aristoxène; Venise, 1785, in-8° (*voyez* Mahn, *Diatribe de Aristoxeno*, page 15). C'est à tort que quelques manuscrits attribuent à Pachymère (*voyez* ce nom) le traité des quatre sciences mathématiques qui appartient à Psellus.

PTOLÉMÉE (Claude), célèbre astronome grec, n'est pas né à Péluse, comme on le pense communément; mais la critique, qui a démontré l'erreur à cet égard, n'a pu fixer exactement le lieu où ce savant a vu le jour. La même incertitude règne sur les événements de sa vie, car on ignore même où il a fait ses observations astronomiques, si toutefois celles dont il parle lui appartiennent. Tout ce qu'on sait positivement, c'est qu'il vécut après la dernière observation astronomique consignée dans son *Almageste*, et qui répond au 22 mars 141 de notre ère. C'est donc par ses ouvrages que Ptolémée est particulièrement connu, et bien que des doutes se soient élevés à l'égard de ses droits sur quelques-uns, on est maintenant persuadé que la plupart lui appartiennent. Ils lui ont fait une si grande renommée, que ses successeurs immédiats lui ont donné le nom de *Divin*. Les titres de cette renommée ont été savamment discutés par des critiques modernes, et ce n'est pas dans un livre du genre de celui-ci qu'ils peuvent être examinés de nouveau : il n'y peut être question que du traité de musique connu sous le nom de Ptolémée. Ce traité, dont la plupart de grandes bibliothèques renferment des manuscrits, a pour titre : Κλαυδίου Πτολέμαῖου Ἁρμονικῶν Βιβλια Γ (Les trois livres des harmoniques de Claude Ptolémée). Gogavin ou Gogava (*voyez* ce nom) est le premier qui publia cet ouvrage, non dans la langue originale, mais dans une version latine assez médiocre, qui parut en 1562, à Venise. Meibom a fort maltraité cette traduction dans la préface de son *Aristoxène,* disant que celui qui l'a faite ignorait la musique, n'avait qu'une connaissance imparfaite du grec, et manquait de jugement. Wallis a été plus indulgent, et a rejeté une partie des fautes du traducteur sur les manuscrits défectueux dont il s'est servi. Kepler nous apprend, dans l'appendix de ses *Harmonices Mundi, libri V*, que vers 1609 il avait commencé une traduction des *Harmoniques de Ptolémée*, d'après un manuscrit qu'il possédait, et qu'il l'avait poussée jusqu'au septième chapitre du deuxième livre, mais que ses autres travaux ne lui avaient pas laissé le temps nécessaire pour achever cette version. Il existe une traduction latine des *Harmoniques de Ptolémée* plus ancienne que celle de Gogava : elle a été faite par Nicolas de Lorgues, ainsi nommé de la petite ville de la Provence où il était né (*Leonicæ*), pour l'usage de Gafori. Le manuscrit original de cette traduction, daté de 1499, se trouve au Museum Britannique, dans les fonds de Harley, n° 3306. Le volume, petit in-fol. sur vélin, avec les armoiries de Gafori peintes au commencement, a pour titre : *Claudii Ptolemei Harmonicorum libri tres, interprete Nicolao Leonices*. Près d'un siècle après Gogava, Marc Meibom (*voyez* ce nom) promit,

dans la préface de sa collection d'auteurs grecs sur la musique, de publier aussi le traité des *Harmoniques de Ptolémée,* mais il ne tint pas cet engagement envers le public. Le savant géomètre anglais Wallis fit enfin paraître le texte grec de ce traité, avec une bonne traduction latine, d'après onze manuscrits tirés des bibliothèques d'Angleterre, ou qu'Isaac Vossius lui avait envoyés de Leyde. L'ouvrage accompagné de notes et d'un *Appendix de Veterum Harmonica ad hodiernam comparata,* parut d'abord en un volume in-4°, sous ce titre : *Claudii Ptolemæi Harmonicorum libri tres. Ex cod. Mss. undecim, nunc primum græce editus,* Oxonii, 1680 ; puis fut réimprimé dans le troisième volume des œuvres mathématiques de Wallis, avec le commentaire de Porphyre sur le même ouvrage, et le traité de musique de Manuel Bryenne, publiés pour la première fois en grec et en latin (Oxford, 1699, in-fol.). Malgré le mérite incontestable de ces éditions, il est à regretter que Wallis n'ait pu consulter d'autres manuscrits que ceux dont il s'est servi, car tous ceux-ci sont du seizième siècle et sortent de la même source. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris, particulièrement le n° 2450, du quatorzième siècle, avec des notes marginales et des scolies interlinéaires, le n° 2451, du quinzième siècle, et le n° 2453, bon manuscrit du commencement du seizième avec des scolies, lui auraient fourni en plusieurs endroits un texte plus correct, et des éclaircissements sur des passages qu'il n'a pas bien entendus.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels on remarque Bède (*in Musica theorica,* tome I, op., page 346), et Meursius, dans ses notes sur Nicomaque (page 185), ont considéré Ptolémée comme pythagoricien, à l'égard de sa doctrine harmonique ; mais Fabricius a fort bien remarqué (*Biblioth. Græc.,* t. III, page 440) qu'il suffit de lire ses attaques contre Archytas et les autres pythagoriciens, pour avoir la preuve qu'il n'est point de leur école. Il me semble que les premières phrases du *Traité des harmoniques* démontrent que Ptolémée s'est proposé de fonder une doctrine éclectique, dans laquelle il faisait entrer les principes opposés de Pythagore et d'Aristoxène, s'efforçant de démontrer que chacun avait un objet et un mode d'action différents. Voici ses paroles : « Les deux criteriums de l'harmonie » sont l'ouïe et la raison, agissant l'une et » l'autre de manières différentes ; car l'ouïe » juge selon la matière et la sensation, et la » raison, selon la forme et la cause (1). » Cette doctrine, absolument différente de celle de tous les autres écrivains grecs sur la musique, donne au livre de Ptolémée une importance considérable, indépendamment des autres considérations qui en relèvent le mérite à nos yeux. Porphyre a fait une sévère et savante critique de cette doctrine dans son long Commentaire sur le premier chapitre du premier livre du *Traité des harmoniques :* c'est un morceau qui mérite d'être lu avec attention.

L'analyse de la critique que fait Ptolémée de la théorie des pythagoriciens pour la formation et la classification des consonnances (*Harmon.* lib. I, cap. 5 et 6) ainsi que des erreurs où il se laisse entraîner (cap. 7 et seq.) serait trop étendue pour trouver place ici : on la trouvera dans les notes de la première partie de ma *Philosophie de la musique.* Euler a fait à ce sujet de bonnes remarques, dans les paragraphes 16, 17, 18 et 19 du quatrième chapitre de son *Tentamen novæ theoricæ musicæ ;* mais lui-même s'est égaré par un autre faux principe. Ce qu'on ne peut refuser à Ptolémée, et ce qui seul assurerait une grande importance à ses travaux sur la musique, c'est d'avoir introduit le premier les nombres 5 et 6 dans le calcul des intervalles, et, par là, d'avoir donné la mesure des tierces (lib. I, cap. 10); car on sait que les calculs de Pythagore n'embrassaient que les proportions de l'octave, 2 : 1, de la quinte, 3 : 2, et de la quarte, 3 : 4. Mais Ptolémée ne considéra les intervalles de tierces majeure et mineure que comme des dissonances, tandis qu'il fait une classe intermédiaire entre les consonnances et les dissonances pour le ton majeur, dont la proportion, est comme on sait, 8 : 9 (cap. 7), et par le ton mineur, représenté par la proportion 9 : 10. Il est remarquable que depuis Ptolémée jusqu'à Euler, aucun nouveau nombre premier n'a été introduit dans la musique, comme l'expression d'un intervalle naturellement admissible dans l'harmonie : encore est-il certain que les mémoires de ce grand géomètre sur la nécessité de l'introduction du nombre 7 dans la théorie de l'harmonie moderne (2), n'ont pas été compris jus-

(1) Καὶ κριτήρια μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον. Αλλὰ ἡ μὲν ἀκοὴ, παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος. Ὁ δὲ λόγος, παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον. *Cl Ptolem. Harm.* Lib. I, cap. I.

(2) *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique.* Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764. *Du véritable caractère de la musique moderne.* Ibid.

qu'à cette heure. Les proportions de Ptolémée, adoptées au seizième siècle par Zarlino, sont devenues les bases de la fausse théorie mathématique de la musique, et n'ont trouvé d'adversaires que dans les partisans de la progression arithmétique (*voyez* Lévens, Ballière, Jamard, Sorge), et dans les abbés Roussier et Requeno (*voyez* ces noms). De ceux-ci, le premier n'admettait de réel pour les proportions des intervalles que le produit de la progression triple, et l'autre, que la division égale des douze demi-tons de l'octave, c'est-à-dire *le tempérament.*

Le deuxième livre du traité de musique de Ptolémée a pour objet principal la constitution de la tonalité de la musique grecque. Il y propose (chap. 9 et suiv.) la réforme de cette tonalité, en réduisant à sept les quinze modes de l'ancienne musique. Ces modes, placés dans leur ordre, en commençant par le plus grave, sont l'hypolydien, l'hypophrygien, l'hypodorien, le dorien, le phrygien, le lydien, le mixolydien, et suivant l'ordre de tons modernes, le dorien (*la*), l'hypolydien (*si*), l'hypophrygien (*ut*), l'hypodorien (*re*), le mixolydien (*mi*), le lydien (*fa*), et le phrygien (*sol*). Nous ignorons l'opinion qu'on s'est faite de cette réforme au temps de Ptolémée, car le Commentaire de Porphyre (*voyez* ce nom) sur son *Traité des harmoniques* s'arrête au septième chapitre, et le reste est perdu pour nous. Boèce (*De musica,* lib. IV, cap. 17) émet l'opinion que Ptolémée adopta plus tard un huitième mode qui aurait été l'hypermixolydien ; mais en cela il s'est trompé, car si Ptolémée parle de huit modes ou tons, au commencement du dixième chapitre du second livre de ses *Harmoniques,* c'est pour constater que de son temps ces tons ou modes étaient déjà réduits à huit, et non pour adopter ce nombre, car il propose de le fixer à sept, précisément parce que le mode hypermixolydien n'est que l'hypolydien transporté à une octave supérieure. François-Haskins-Eyles Stiles, à qui l'on doit un bon travail sur les modes de l'ancienne musique grecque (*Philosoph. Transact.*, ann. 1760, tom. LI), a assez bien compris la disposition tonale de ceux de Ptolémée ; mais il en donne une fausse idée, en attribuant à tous la même corde grave, au lieu d'indiquer la note moderne correspondante à cette corde pour chaque mode. On trouve aussi un bon morceau sur les modes de Ptolémée dans le livre de Charles Davy, intitulé *Letters upon subjects of literature* (t. II, pages 415 et suiv.) ; mais parmi les modernes, Perne (*voyez* ce nom) est celui qui a le mieux entendu ce sujet, et qui l'a le mieux exposé.

La plus grande partie du troisième livre des *Harmoniques* a été employée par Ptolémée à l'exposition du système pythagoricien de l'*Harmonie universelle;* il y traite (depuis le chapitre neuvième jusqu'au seizième) des concerts que forment entre eux les astres. L'illustre mathématicien et astronome Kepler, séduit par la lecture de ce livre, a traité le même sujet dans ses *Harmonices mundi.* Dans l'appendice de cet ouvrage, il se félicite d'avoir surpassé son modèle ; et malgré les erreurs où il s'est laissé entraîner, on ne peut nier que sa prétention ne soit fondée, car c'est dans ce livre qu'il a donné sa règle célèbre des carrés des révolutions et des cubes des distances des planètes. Macrobe avoue, dans le dix-neuvième chapitre du Commentaire sur le *Songe de Scipion,* que ce qu'il dit de l'harmonie universelle est emprunté à Ptolémée. Plusieurs savants ont démontré que les trois derniers chapitres du troisième livre de ses *Harmoniques* sont de Nicéphore Grégoire, grec du quatorzième siècle. Ces trois chapitres sont l'objet du Commentaire de Barlaam (*voyez* ce nom), publié pour la première fois dans l'écrit de Frantz (*voyez* ce nom) *sur les musiciens grecs*, qui a paru à Berlin, en 1840.

Meibom a reproché de l'obscurité au style de Ptolémée (*Epist. de Scriptor. variis musicis, apud Epist. Marg. Gudii*, page 57), qui manque en effet de clarté en plusieurs endroits. Wallis n'a pas toujours triomphé des difficultés que lui offrait le texte des *Harmoniques,* particulièrement à l'égard des modes, où il est tombé dans quelques erreurs considérables. Bouillaud a rapporté quelques passages de ce traité dans des notes sur Théon de Smyrne, et les a éclaircis. Son travail n'a pas été inutile à Wallis.

PUCCINI (Jacques), né à Lucques, en 1712, étudia la musique à Bologne, sous la direction de Caretti, maître de la basilique de Saint-Pétrone. De retour dans sa ville natale, en 1739, il y obtint le titre de maître de chapelle de la république de Lucques. Il mourut, en 1781, dans cette ville. Son talent sur l'orgue et ses compositions pour l'église lui firent une honorable réputation. On cite particulièrement avec éloge le service solennel qu'il a écrit pour la fête de l'Exaltation de la sainte Croix.

PUCCINI (Antoine), fils du précédent, naquit à Lucques, en 1747, et fit, comme son père, ses études musicales dans l'école de Ca-

retti, à Bologne. En 1781, il succéda à son père dans la place de maître de chapelle de la république de Lucques. Parmi ses compositions de musique religieuse, on remarque la messe de *Requiem* qui fut exécutée, en 1789, pour le service funèbre de l'empereur Joseph II. Il a écrit aussi quelques opéras dont on n'a pas conservé les titres.

PUCCINI (Ange), violoniste, est né à Livourne, en 1781. Son compatriote Vanacci fut son premier maître; puis il alla continuer l'étude du violon à Florence, sous la direction de Tinti, et reçut dans la même ville quelques leçons de contrepoint de Zingarelli. De retour à Livourne, il acheva de s'instruire dans la composition chez Cecchi. On connaît, en Italie, des concertos, des sonates et des duos pour violon sous le nom de cet artiste.

PUCCITA (Vincent), compositeur dramatique, né à Rome, en 1778, entra au Conservatoire de *la Pietà,* de Naples, à l'âge de douze ans, et reçut des leçons de Fenaroli pour l'accompagnement, et de Sala pour le contrepoint. Ses études terminées, il écrivit son premier opéra à Sinigaglia, en 1799 : on n'a pas conservé le titre de cet ouvrage. L'année suivante, il donna, à Lucques, *l'Amor platonico* qui eut du succès, et à l'automne suivant, *le Nozze senza sposa,* à Parme. Appelé à Milan, en 1801, il y fit représenter *Il Fuoruscito,* qui n'eut qu'un succès médiocre; mais *I due Prigionieri,* joués à Rome peu de temps après, commencèrent sa réputation, et *Il Puntiglio,* écrit à Milan dans l'été de 1802, acheva de le faire connaître avantageusement. *Teresa Wilk, la finta Pazza,* et quelques autres ouvrages joués à Venise, à Padoue, à Gênes, furent aussi bien accueillis par le public. En 1806, Puccita fut engagé pour écrire un opéra sérieux à Lisbonne; il y donna l'*Andromacca,* puis il se rendit à Londres, en qualité de directeur de musique de l'Opéra. Il y fit jouer *la Vestale,* opéra sérieux, considéré comme son meilleur ouvrage, et écrivit, en 1811, *le Tre Sultane,* pour madame Catalani, et *Laodicea,* pour la même cantatrice, en 1813. Devenu l'accompagnateur de cette virtuose, qui chantait sa musique, il la suivit dans ses voyages en Écosse, en Irlande, dans toute l'Angleterre, en Hollande, en Belgique et dans l'Allemagne du Rhin. Lorsque madame Catalani prit la direction de l'Opéra italien de Paris, en 1815, Puccita fut attaché à ce théâtre, en qualité d'accompagnateur, et y fit représenter *l'Orgoglio avvilito,* en 1815, *la Caccia di Enrico IV,* en 1816, et *la Principessa in campagna,* en 1817. Vers la fin de cette année, des altercations survenues entre le compositeur et Valabrègue, mari de madame Catalani, décidèrent Puccita à retourner en Italie. En 1821, il a écrit à Rome, où il s'était retiré, *la Festa del Villagio.* Dix ans après, il donna, à Venise, *I Prigioneri,* et, en 1833, il fit jouer, à Milan, *Adolfo e Chiara.* Depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. La musique de ce compositeur est dépourvue d'invention, mais elle est écrite avec facilité. Les titres de ses ouvrages connus sont les suivants: 1° *L'Amor platonico,* à Lucques, 1800. 2° *Le Nozze senza sposa,* Parme, 1800. 3° *Il Fuoruscito,* dans l'été de 1801, à Milan. 4° *I due Prigionieri,* 1802, à Rome. 5° *Il Puntiglio,* 1802, à Milan. 6° *Zelinda e Lindoro.* 7° *Lo Sposo di Lucca.* 8° *Teresa Wilk.* 9° *La finta Pazza.* 10° *La Lauretta.* 11° *Werter e Carlotta.* 12° *L'Imbroglio della Lettera.* 13° *Andromacca,* opéra sérieux, à Lisbonne, 1806. 14° *Il Duello per complimento.* 15° *La Vestale,* Londres, 1809. 16° *Le Tre Sultane,* ibid., 1811. 17° *Laodicea,* ibid., 1813. 18° *L'Orgoglio avvilito,* à Paris, 1815. 19° *La Caccia di Enrico IV,* ibid., 1816. 20° *La Principessa in campagna,* ibid., 1817. 21° *La Festa del Villagio,* à Rome. 22° *I Prigioneri,* à Venise, 1831. 23° *Adolfo e Chiara,* à Milan, 1833.

PUERTO (Didier **DEL**), chapelain-chantre de la chapelle de Saint-Bartholomé, et bénéficier de l'école de Salamanque, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano;* Salamanque, 1504, in-4°.

PUESDENA (François), compositeur espagnol, maître de la chapelle royale de Naples, vers la fin du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1692, un opéra de sa composition intitulé : *Gelidaura.*

PUGET (madame Loïsa **LEMOINE**, née), compositeur de romances, née à Paris, d'une famille honorable, a eu de la célébrité vers 1830 par ses mélodies, qu'elle chantait dans ses concerts et dans les salons. Ces légères productions ont eu des succès de vogue pendant environ quinze ans, puis elles ont fait place à des noms plus nouveaux. Les romances de mademoiselle Puget ont de la tendresse, un peu bourgeoise à la vérité, mais d'un tour agréable; ses chansonnettes ont de l'entrain et de la gaieté. Chaque année, elle publiait des albums de ces petites choses qui se répandaient partout. On citait particulièrement *la Confession du brigand, le Mousquetaire, la*

Somnambule, A la grâce de Dieu, Ave Maria, la Bénédiction d'un père et *le Soleil de ma Bretagne*. En 1836, mademoiselle Puget osa aborder un champ plus vaste, et fit représenter, au théâtre de l'Opéra-Comique, un ouvrage intitulé *le Mauvais œil* : il s'y trouvait un joli air, chanté d'une manière parfaite par madame Damoreau, et un duo dont cette cantatrice admirable et Ponchard faisaient valoir les détails gracieux. Le reste était faible. Mademoiselle Puget a épousé, en 1842, M. Gustave Lemoine, spirituel auteur dramatique, auteur des paroles de la plupart ses romances ; depuis cette époque, elle a disparu du monde musical.

PUGNANI (Gaetan), chef d'une école de violon, naquit à Turin, en 1727. Élève de Somis, son compatriote, il reçut de lui les traditions de Corelli. Devenu habile sur son instrument, il fit le voyage de Padoue pour consulter Tartini sur son jeu, et ne dédaigna pas de se mettre sous sa direction, dans l'espoir de perfectionner son talent. Le roi de Sardaigne le choisit, à l'âge de vingt-cinq ans, pour occuper les places de premier violon de sa chapelle et de directeur de ses concerts. En 1754, il obtint un congé pour se rendre à Paris ; il y joua au Concert spirituel et obtint un succès éclatant. Après un séjour de près d'une année dans cette ville, il visita plusieurs contrées de l'Europe, s'arrêta longtemps à Londres, et ne retourna à Turin qu'en 1770. Ce fut alors que les fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal lui furent confiées, et qu'il ouvrit une école de violon, devenue célèbre par la production de plusieurs grands artistes, à la tête desquels on doit placer Viotti. Pugnani montra aussi un rare talent dans la direction de l'orchestre, et transmit ce genre d'habileté à plusieurs de ses élèves, notamment à Bruni, qui a dirigé l'Opéra italien de Paris, en 1801 et 1802. Compositeur distingué dans la musique instrumentale, il a laissé des concertos, des trios, des duos et des sonates de violon, considérés comme des œuvres classiques : une partie de ces ouvrages a été gravée pendant sa vie, et le reste est encore en manuscrit. Pugnani a écrit aussi pour l'église et pour le théâtre ; dans ce dernier genre, il a eu d'honorables succès. Ses dernières années ont été troublées, à l'époque de l'invasion de la Sardaigne par les armées françaises, car l'éloignement de la cour lui fit perdre ses traitements et pensions. Il est mort à Turin, en 1803, à l'âge de soixante-seize ans. Pugnani avait un maintien noble et aurait passé pour bel homme, si la prodigieuse dimension de son nez n'avait gâté la régularité des autres traits de son visage. Son talent d'exécution se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Issea*, cantate dramatique pour les noces de la comtesse de Provence, en 1771. 2° *Tamas Koulikan*, opéra sérieux, à Turin, 1772. 3° *L'Aurora*, cantate pour le mariage du prince de Piémont, 1775. 4° *Adone e Venere*, opéra sérieux, à Naples, 1784. 5° *Nanetta e Lubino*, opéra bouffe, à Turin, 1784. 6° *Achille in Sciro*, opéra sérieux, *ibid.*, 1785. 7° *Demofoonte*, ibid., 1788. 8° *Demetrio a Rodi*, pour le mariage du duc d'Aoste, 1789. 9° *Coreso e Calliroe*, ballet héroïque, 1792. On connaît neuf concertos de violon de Pugnani, mais le premier seulement a été gravé, chez Sieber, à Paris. Parmi ses autres compositions instrumentales qui ont été publiées, on remarque : 1° Sonates pour violon seul, op. 1 et 3, Paris, Troupenas ; op. 6, Paris, Frey ; op. 11, Paris, Sieber. Chacun de ces œuvres est composé de six sonates. 2° Duos pour deux violons, op. 2 et 13 ; Paris, Sieber. 3° Trios pour deux violons et basse, liv. I, II et III ; Londres, Preston ; Paris, Bailleux. 4° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 7 ; Londres, Preston. 5° Six symphonies pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4 ; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 8 ; *ibid.* 7° Deux œuvres de six quintettes pour deux violons, deux flûtes et basse ; *ibid.*

PUGNI (César), compositeur dramatique, élève du conservatoire de Milan, né vers 1810, a fait son début dans le monde musical par la composition de quelques airs introduits dans des opéras d'autres compositeurs, tels que *Fausta*, de Donizetti, *Il Falegname di Livonia*, de Pacini. Barbaja lui fit aussi écrire la musique de plusieurs ballets, à Vienne. Au printemps de 1832, il donna à Milan son premier opéra (*la Vendetta*), qui ne réussit pas, parce qu'il fut très-mal chanté. Dans la même année, Pugni écrivit l'opéra intitulé *Ricciardo di Edimburg*, qui fut représenté à Trieste, au mois de décembre, et n'eut pas une plus longue existence. Le jeune compositeur fut plus heureux avec le *Contrabandiere*, qu'il fit jouer à Milan, au printemps de 1833, et avec le *Disertore Suizzero*, représenté dans la même ville et dans la même année. Ce sont ses meil-

leurs ouvrages et ceux dont le succès a été le plus honorable. A la même époque, il fit aussi une musique nouvelle pour l'*Imboscata*, joué sans succès au théâtre *Canobbiana* de Milan. Weigl avait écrit, en 1815, une partition sur ce livret pour le théâtre de *la Scala* : il y avait entre son ouvrage et celui de Pugni la distance d'un maître à un écolier. En 1834, Pugni écrivit aussi pour le théâtre Canobbiana l'opéra bouffe *Un' Episodio di San Michele*, pitoyable pot-pourri de contredanses et de valses. Comme beaucoup de musiciens de sa patrie, Pugni écrivait avec hâte et négligence, ne pouvant se persuader que la musique est un art qu'il faut prendre au sérieux. Cet artiste a composé un grand nombre de ballets dont les titres ne me sont pas tous connus; je citerai seulement : 1° *L'Assedio di Calais*. 2° *Pelia Mileto*. 3° *Agamennone*. 4° *Adelaide di Francia*. 5° *Guglielmo Tell*. 6° *Esmeralda*. 7° *Catarina, ossia la figlia del Bandito*, avec un autre compositeur de musique de ballets, nommé *Bajetti*.

PUJOLAS (J.), d'abord maître de musique d'un régiment d'infanterie, puis violoniste et professeur de musique à Orléans, mort en 1806, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour violon et flûte, op. 1 ; Paris, Imbault. 2° Sept marches pour musique militaire, op. 2; *ibid*. 3° Six trios pour violon ou flûte, alto et basse, op. 3, livres I et II; *ibid*. 4° Six *idem*, op. 4; *ibid*. 5° Concerto pour violon et orchestre; Paris, Pleyel. 6° Six duos pour deux flûtes, op. 6; Orléans, Demar. 7° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 8, livres I et II, *ibid*. Six duos pour deux flûtes, op. 9; Paris, Bonjour. 9° Six duos pour deux violons, op. 10, livres I et II; Orléans, Demar.

PULIASCHI (Jean-Dominique), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine de Sainte-Marie *in Cosmedin*, et entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, le 3 mai 1612. Il a publié de sa composition : 1° *Musiche a voce sola;* Rome, Zannetti, 1618. 2° *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare*; Rome, 1618.

PULITE (François-Gabriel), de la famille des **PULITI**, de Monte Pulciano, fut cordelier et maître de chapelle au couvent de Saint-François de Pontremoli, dans les premières années du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Sacræ modulationes quatuor et quinque vocibus ;* Parme, Érasme Vioti, 1600. 2° *Integra omn. solemn. Vespertina Psalmodia* 5 *vocum*; Milan, Simon Tini, 1602.

PULLI (Pierre). Un compositeur de ce nom, né à Naples, et qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, eut une certaine réputation par le succès d'un opéra intitulé *Cajo Mario Coriolano*, qu'il fit représenter au théâtre Saint-Charles, en 1745. Deux ans après, le même ouvrage fut joué au théâtre *S. Cassiano*, de Venise. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PUNTO (Jean). *Voyez* **STICH**.

PUPPO (Joseph), violoniste, né à Lucques, le 12 juin 1749, fit ses premières études au Conservatoire de *S. Onofrio*, à Naples, et s'adonna ensuite spécialement au violon, sur lequel il acquit de l'habileté. Son jeu se faisait particulièrement remarquer par une expression douce et mélancolique. Il se disait élève de Tartini; mais Lahoussaye, qui avait pris longtemps des leçons de ce maître, a toujours affirmé que Puppo n'avait même pas été à Padoue. En 1775, il fit un premier séjour à Paris, mais de courte durée, parce qu'il reçut une invitation de se rendre en Espagne, pour y faire de la musique avec un frère du roi. De là il passa à Lisbonne, où il trouva un protecteur zélé dans l'ambassadeur de Venise, grand amateur de musique, qui le présenta dans les maisons les plus opulentes. Charmés par le talent de l'artiste, les maîtres de ces maisons firent une souscription magnifique pour le concert qu'il donna quelque temps après. Le produit de ce concert fut si considérable, que Puppo crut être devenu un riche capitaliste, et donnant en cette circonstance une preuve manifeste de la bizarrerie de son caractère, il se rendit au port de Lisbonne, sans avoir revu une seule personne de sa connaissance, et se jeta sur le premier vaisseau qui partait, sans s'informer de sa destination. Or, le navire sur lequel il se trouvait allait en Angleterre. Arrivé à Londres, Puppo y vécut en *gentleman* avec l'argent qu'il avait gagné en Portugal, ne s'occupant pas plus de musique que s'il n'en eût jamais fait sa profession. Cependant son trésor s'épuisa, et le violon dut alors venir en aide à celui qui l'avait dédaigné. Heureusement il ne se trouvait alors aucun violoniste de renom à Londres : n'ayant pas à craindre de rivalité, Puppo devint bientôt l'artiste à la mode et gagna beaucoup d'argent. Il passa quelques années dans cette agréable situation; mais l'inconstance de son

caractère lui fit quitter brusquement la capitale de l'Angleterre, en 1784, pour retourner à Paris, où il fit un séjour de vingt-sept années. En 1790, ce fut lui que Viotti choisit pour premier violon et chef d'orchestre de l'Opéra italien, au *théâtre de Monsieur*. Lorsque cet opéra fut supprimé par les événements de la révolution, Puppo resta attaché au théâtre Feydeau pendant quelques années, puis il entra au Théâtre français de la République et en dirigea l'orchestre jusqu'en 1799; il ne perdit cette place qu'après la réunion des comédiens français de l'Odéon et de la rue de Richelieu. Il s'était marié, pour la troisième fois, avec la maîtresse de l'hôtel où il était logé, afin de n'avoir plus de loyer à payer. Il avait épousé autrefois une jeune Espagnole, qui mourut dans un accouchement laborieux; puis il avait contracté un second mariage à Londres, avec une belle Anglaise, qui ne put s'accoutumer aux bizarreries de son mari, et qui divorça.

Puppo, qui possédait au plus haut degré le talent d'accompagnateur, fut recherché par les amateurs les plus distingués de cette époque, au nombre desquels étaient madame Zoé de La Rue, Eugénie de Beaumarchais, et madame Sophie Gay. Ces relations lui procurèrent beaucoup d'élèves; sa position paraissait assurée, lorsque tout à coup, par un de ces traits de folie qu'on remarqua dans toute sa vie, il s'éloigna secrètement de Paris, en 1811, abandonnant sa femme et ses enfants, dont il ne s'informa plus jamais. S'étant embarqué à Marseille, il arriva à Naples, où il eut la bonne fortune d'être employé comme premier violon et second chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles. Quelques années se passèrent ainsi. En 1817 était arrivé le moment où il devait renouveler son engagement; Barbaja lui en envoya le modèle, dans lequel il avait ajouté l'obligation pour l'artiste de diriger la musique des ballets. A la lecture de ce papier, Puppo saisit une plume, écrit et signe cette phrase : *Fame e morte, si; ma ballo, no!* (la faim et la mort, oui; mais la danse, non!) Dans ce premier mouvement, il ne s'était pas souvenu qu'il n'était plus jeune et qu'il avait peu d'espoir de trouver ailleurs une bonne position. Bientôt il se trouva sans ressource; il se décida alors à retourner dans sa ville natale; mais il n'y trouva plus une seule personne de sa famille, et la petite ville de Lucques lui offrit encore moins de ressources que Naples. Il crut qu'il serait plus heureux à Florence et s'y rendit. La fortune, en effet, lui tendit encore la main, en lui faisant trouver dans le chevalier Bernard Damiani, amateur violoniste distingué, un protecteur qui le recueillit dans sa maison et pourvut à ses besoins pendant deux ans, puis lui procura un revenu suffisant dans la petite ville de Pontremoli, sous la condition d'y donner des leçons de violon à un certain nombre d'élèves. Puppo arriva dans cette ville, en 1820, et d'abord tout alla au mieux; mais, toujours incorrigible et ne pouvant s'accoutumer à sa nouvelle position, il l'abandonna à la fin de la seconde année et retourna à Florence. Alors il eut une vie misérable et fut souvent obligé d'implorer l'assistance de ses amis. Enfin, grâce à la générosité de M. Édouard Taylor, professeur de musique au collége de Gresham, à Londres, qui se trouvait alors à Florence, et qui paya sa pension dans un hospice, Puppo y trouva un asile dans l'hiver de 1826. Pour se soustraire aux atteintes du froid qui, cette année, était rigoureux, il ne sortit plus de son lit. Ses forces déclinèrent rapidement, et le 19 avril 1827, il expira à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Puppo était doué d'un esprit original qui se manifestait dans ses paroles comme dans sa conduite. Arrêté comme *suspect* en 1793, il fut conduit au comité de salut public, où on lui fit subir l'interrogatoire suivant : « Votre » nom? — Puppo. — Votre profession? — Je » joue du violon. — Que faisiez-vous sous le » règne du tyran? — Je jouais du violon. — » Que faites-vous maintenant? — Je joue du » violon. — Mais si la République a besoin de » vos services, que pouvez-vous pour elle? — » Je jouerai du violon. » Le sérieux significatif des membres du comité ne tint pas contre la singularité de ces réponses, faites d'un ton ferme et bref : Puppo fut acquitté. Son compatriote Blangini, voulant lui faire visite, à son arrivée à Paris, et ayant découvert sa demeure, non sans peine, frappe à sa porte. « Qui est là? — Ami. — Je n'ai point » d'amis. » Et sa porte demeura close. On connaît ce mot si juste et si fin par lequel il a caractérisé, de la manière la plus heureuse, le talent de deux grands compositeurs : *Boccherini*, disait-il, *est la femme de Haydn*. Malheureusement il aimait trop le vin, et ses fréquentes libations mettaient souvent sa bourse à sec. Le confortable de son logement et de son mobilier se ressentait de sa gêne habituelle. Deux chaises, une table, un lit, composaient tout son luxe. Il avait la manie de changer souvent de gîte; mais ses déménage-

ments ne lui causaient aucun souci. Jamais il ne retenait de chambre; ses préparatifs consistaient à faire mettre les meubles dont il vient d'être parlé sur une charrette à bras. Lui-même portait son violon, marchant devant la charette et s'arrêtant devant chaque écriteau, jusqu'à ce qu'il eût trouvé une chambre qui lui plût. Il s'y installait immédiatement, et peu de temps après recommençait le même manége.

On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois duos pour deux violons; Paris, Beaucé. 2° Deux concertos pour violon et orchestre; Paris, Bailleux. 3° Huit fantaisies ou études pour le violon; Paris, Sieber. 4° Six fantaisies pour le piano; Paris, Godefroy.

PURCELL (Henri), né à Londres, en 1658, était fils d'un musicien de la chapelle de Charles II. Il y a peu de renseignements sur son éducation musicale; cependant, son père étant mort en 1664, lorsqu'il n'était âgé que de six ans, on croit qu'il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, où il reçut des leçons de Cooke, puis de Pelham Humphrey. Le docteur Blow fut ensuite son maître de composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il composa plusieurs antiennes pendant qu'il était encore enfant de chœur. A l'âge de dix-huit ans, il fut choisi comme organiste de l'abbaye de Westminster, et la place d'organiste de la chapelle royale lui fut accordée en 1684. C'est de cette époque que datent ses meilleures compositions pour l'église, et que sa réputation s'étendit dans toute la Grande-Bretagne. La supériorité incontestable de sa musique sur tout ce qu'on avait écrit depuis longtemps en Angleterre; le caractère d'originalité qu'on y remarquait et la variété des formes firent rechercher ses ouvrages par tous les maîtres de chapelle. Dès 1677, il s'était aussi fait connaître au théâtre par l'ouverture et les airs qu'il écrivit pour le drame intitulé *Abelazor*. Purcell fut le premier compositeur anglais qui introduisit les instruments dans la musique d'église, car avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix; il montra dans son instrumentation autant de conceptions nouvelles que dans le caractère de sa musique vocale. Parmi ses œuvres religieuses, son *Te Deum* et son *Jubilate* sont particulièrement remarquables par la majesté du style; mais pour apprécier le mérite de ces compositions, il est nécessaire de se reporter au temps où l'auteur écrivit, et de leur comparer la situation de l'art à cette époque en Angleterre. De nos jours, elles laissent désirer à l'audition plus de suavité dans la mélodie, un retour moins fréquent des mêmes cadences harmoniques, et plus de variété dans les rhythmes. En cela, elles participent du style de Carissimi, que Purcell paraît avoir étudié avec soin. Il y a aussi de l'embarras dans le mouvement des parties de son harmonie, et celle-ci est souvent incorrecte. Quoi qu'il en soit, il est certainement le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il s'est exercé dans tous les genres, et dans tous il s'est montré artiste de génie : toutefois, il ne faut pas adopter le jugement des écrivains anglais lorsqu'ils le comparent à Scarlatti, à Keiser, et lui donner la préférence sous le rapport de l'invention : ceux-là furent des maîtres sans reproche. Sa fécondité inspire de l'étonnement, lorsqu'on songe que son existence n'a pas été au delà de la trente-septième année, car il mourut le 21 novembre 1695.

Une partie des productions dramatiques de Purcell a été publiée dans une collection qui a pour titre : *A Collection of ayres composed for the theatre and on other accasions, by the late M. Henry Purcell* (Collection de morceaux composés pour le théâtre et dans d'autres occasions, par feu maître Henri Purcell); Londres, 1697. Les drames et opéras dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont ceux dont les titres suivent : 1° *Abelazor*, représenté en 1677. 2° *The virtuous Wife* (la Femme vertueuse), 1680. 3° *Indian Queen* (la Reine indienne), dont la première partie de l'ouverture égale, suivant Burney, les meilleures productions de Hændel. 4° *Dioclétien ou le Prophète*, 1690. 5° *King Arthur* (le roi Arthur), 1691. On ne connaissait cet ouvrage que par les extraits de la collection citée plus haut; mais M. Édouard Taylor en a retrouvé la partition complète, et en a fait le sujet de deux lectures publiques, à Londres, les 11 et 12 mai 1840. Suivant l'opinion de ce savant professeur, *le Roi Arthur* est une composition de l'ordre le plus élevé, eu égard au temps où l'auteur vivait. Cet ouvrage a été publié dans la collection anglaise des Antiquaires musiciens. 6° *Amphitryon*, 1691. 7° *Gordian knot unlied* (le Nœud gordien délié), 1691. 8° *Distressed Innocence, or the Princess of Persia* (l'Innocence malheureuse, ou la Princesse de Perse), 1691. 9° *The Fairy Queen* (la Reine des fées), 1692. 10° *The old Bachelor* (le vieux Bachelier), 1693. 11° *The Married beautifull* (le beau Marié), 1694. 12° *The double Dealer* (le Fourbe), 1694. 13° *Bonduca*,

1695, une des meilleures productions de Purcell, publiée dans la collection des Antiquaires musiciens, 13° (bis) *Dido and Æneas; ibid.* Parmi les compositions dramatiques de cet artiste dont on ne trouve pas d'extrait dans la collection citée plus haut, on remarque : 14° *Timon d'Athènes,* 1678. 15° *Theodosius, or the Force of Love* (Théodose, ou la Force de l'Amour), 1680. 16° *La Tempête,* de Dryden, 1690. 17° *Don Quichotte,* 1694. Purcell a publié en partition, chez Playford, à Londres, les morceaux de musique qu'il avait composés pour un divertissement théâtral, représenté en 1683, et pour la tragédie d'*Œdipe,* en 1692. Il a aussi publié lui-même, en 1684, sa musique pour la fête de Sainte-Cécile, exécuté le 22 novembre de l'année précédente, et, en 1691, la partition de son opéra sérieux *Dioclétien.* Il avait fait paraître, en 1683, douze sonates pour deux violons et basse continue.

Quoique Purcell eût écrit beaucoup de morceaux détachés pour le chant, on n'en avait publié qu'un petit nombre pendant sa vie; ils avaient paru dans la collection de Playford, intitulée : *The Theatre of music* (Londres, 1687). Après la mort de Purcell, sa veuve réunit tout ce qu'il avait laissé en ce genre, et en donna la collection sous le titre d'*Orpheus britannicus* (Londres, 1696). Cette édition était remplie de fautes grossières ; il en fut donné une meilleure en 1702 ; mais elle ne contient pas toutes les pièces de la première. Playford publia, dans la même année, le deuxième volume de l'*Orpheus britannicus.* La veuve du compositeur fit aussi paraître successivement : 1° Une suite de dix sonates pour le clavecin, dont la neuvième est connue sous le titre de *Golden sonata* (Sonate d'or), à cause de son mérite. 2° Leçons pour le clavecin. 3° Les fameux *Te Deum* et *Jubilate,* et quelques antiennes dans l'*Harmonia sacra* de Playford.

Une grande quantité de musique de Purcell était restée en manuscrit; Vincent Novello (*voyez* ce nom) l'a recueillie avec soin et en a publié une belle édition complète, en soixante-douze livraisons grand in-folio, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages du compositeur (en quarante-quatre pages in-folio), et de son portrait. Cette collection a pour titre : *Purcell's sacred Music edited by Vincent Novello;* Londres, 1826-1836.

PURCELL (Daniel), frère du précédent, fut pendant quelques années organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, puis remplit les mêmes fonctions à l'église Saint-André de Holborn. En 1697, il écrivit la musique de *Brutus à Albe, ou le Triomphe d'Auguste,* qui fut représenté à *Dorset-Garden.* On cite de lui un autre opéra intitulé : *Love's Paradise* (le Paradis de l'Amour), et *la Princesse d'Islande,* qu'il composa en société avec Leveridge. Purcell écrivit aussi quelques morceaux détachés pour des comédies. C'était un musicien de peu de mérite.

PURIFICAM (Jean DE), chanoine régulier et maître de chapelle du monastère de Saint-Éloi, à Lisbonne, naquit en cette ville et mourut le 19 janvier 1651. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

PURMANN (Jean-Georges), recteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, mort le 11 décembre 1813, est auteur d'une dissertation intitulée : *Antiquitates musicæ;* Francfort, 1776, in-4° de vingt-quatre pages.

PUSCHMANN (Adam), né en Silésie dans la première moitié du seizième siècle, était cordonnier de profession, mais avait appris la musique. Vers 1570, il fut appelé à Gœrlitz, en qualité de *cantor.* Dix ans après, il était établi à Breslau, où il paraît avoir terminé ses jours. On a de lui un livre sur un sujet intéressant, intitulé : *Gründlicher Bericht des deutschen Meister-Gesænge* (Renseignements précis sur l'art des maîtres chanteurs allemands) ; Gœrlitz, 1571, in-4°. Forkel indique une autre édition du même ouvrage (*Allgem. Litter. der Musik,* p. 122), sous ce titre : *Tractatus von der edlen Kunst der Meister-Sænger;* Gœrlitz, 1572; enfin, M. de Stetten en cite une troisième qui aurait été publiée en 1574, in-4° (*Histoire de l'art,* p. 531). Si toutes ces éditions sont réelles, il y a eu peu d'exemples d'un pareil succès à cette époque reculée. M. Hoffmann indique (dans son *Livre sur les musiciens de la Silésie*) l'oratorio de *Jacob et Joseph,* composé par Puschmann, et dont il existe deux manuscrits dans les bibliothèques de Breslau.

PUSCHMANN (Joseph), musicien au service du prince de Schafgotsch, à Johannisberg, en Silésie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit : 1° Concerto pour violon. 2° Deux symphonies à grand orchestre. 3° Trois quatuors pour deux clarinettes et deux cors. 4° Trois pièces en harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 5° Quatre trios pour flûte d'amour, viole et basse.

PUSTKUCHEN (Antoine-Henri), né le 19 février 1761, à Blomberg, dans le comté de la Lippe, obtint, en 1790, les places de *cantor,*

d'organiste et professeur de musique au séminaire de Detmold. Il est mort dans cette ville, en 1830, après avoir rempli ses fonctions pendant quarante ans. On a de ce musicien un ouvrage élémentaire intitulé : *Anleitung wie Singechœre auf dem Lande zu bilden sind* (Instruction pour former des chœurs de chants à la campagne); Hanovre, 1810, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1813. Pustkuchen est aussi auteur d'un livre choral pour le comté de la Lippe, publié à Hanovre, in-4°. Enfin, il a fait paraître des morceaux de chant et des chœurs, à l'usage des écoles; Detmold, 1812, in-4°.

PUTINI (Barthologmé), chanteur distingué, né en Italie vers 1730, fut attaché au théâtre de la cour de Dresde pendant quelques années, puis entra au service de l'empereur de Russie, à l'époque de la guerre de sept ans. Il se trouvait encore à Pétersbourg, en 1766.

PUTTE (Henri **VAN DE**), dont le nom latinisé est **PUTEANUS**, et que les biographes français appellent **DUPUY**, naquit à Venloo, le 4 novembre 1574. Il fit ses humanités à Dordrecht, étudia la philosophie à Cologne et le droit à Louvain, sous Juste Lipse, avec qui il se lia d'une étroite amitié. Ce fut aussi dans cette dernière ville qu'il se livra à l'étude de la musique, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait point cet art. Van de Putte se rendit ensuite en Italie, pour y visiter les principales académies; il s'arrêta d'abord à Milan, puis à Padoue, où il accepta une chaire d'éloquence, en 1601. Presque dans le même temps, il fut nommé historiographe du roi d'Espagne, et deux ans après il reçut le diplôme de citoyen romain, et fut agrégé docteur à la faculté de droit. Ces distinctions flatteuses l'avaient déterminé à se fixer en Italie, et il s'y était même marié (en 1604), lorsque la chaire de belles-lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, après la mort de Juste Lipse (1606), il saisit cette occasion pour se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc Albert le nomma un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

L'imperfection de la méthode des hexacordes attribuée à Guido d'Arezzo, et les défauts de la solmisation par les *muances* qui en étaient le résultat, avaient été remarqués depuis longtemps; plusieurs musiciens avaient même tenté de remédier à ces défauts, proposant l'addition d'un septième nom de note aux six premiers. Van de Putte, revenant sur ce sujet, écrivit un livre pour démontrer la nécessité d'une septième syllabe, qu'il appelle *bi*. L'ouvrage où il traite cette question est intitulé : *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis usum aptata philologo quodam filo;* Milan, 1599, in-8°. Il est divisé en vingt chapitres, qui furent réduits à dix-sept dans la seconde édition, publiée sous ce titre : *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum;* Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le second volume des œuvres de Van de Putte (p. 109-197), intitulé : *Amœnitatum humanarum diatriba XII, operum omnium, tomus secundus;* Francfort, 1615, in-12. Van de Putte avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica;* Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée : *Iter Nonianum, seu dialogus, qui Musathena* (1) *epitomen comprehendit, ad clarissimum V. Ludov. Septalium, patricium et medicum mediol.*; Francfort, 1601, in-12, et une troisième, publiée à Hanovre, 1602, in-8° de cinq feuilles et demie. On le trouve aussi dans les *Amœnitat. humanar.*, p. 188-409. Cet abrégé est un entretien de l'auteur avec Arnold Cathius, l'un de ses amis; *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avaient appartenu à Bembo.

PUYLLOIS (Jean), ou plutôt **PULLOYS**, musicien belge du quinzième siècle, est cité par Tinctoris, dans le douzième chapitre du troisième livre de son *Proportionnaire de musique*, pour une faute de notation proportionnelle que Le Rouge (communément appelé *Rubeis*) et lui ont faite, le premier dans une messe intitulée : *Mon Cuer* (cœur) *pleure*, et Puyllois dans l'*In terra pax* de sa messe du plagal du troisième ton irrégulier (2). Aucune composition de ce musicien n'a été trouvée jusqu'à ce jour; mais il se peut qu'on en découvre dans l'avenir : ce motif m'a fait prier mon confrère et ami, M. le chevalier Léon de Burbure, de vouloir bien faire des recherches dans les archives de la cathédrale d'Anvers, source précieuse de renseignements concernant les artistes belges des quinzième et sei-

(1) Il semblerait, d'après ce titre, que la *Musathena* avait eu une édition antérieure à celle de 1602.

(2) Quod licet faciant *Le Rouge* et *Puyllois* in missis *Mon cuer pleure*, et in quodam *Et in terra pax* plagalis authenti triti irregularis, tamen est intolerabile (*Tinctoris proportionale, lib.* III, *cap.* 2).

zième siècles. Avec la sagacité et la patience qui le distinguent, M. de Burbure a dépassé mon attente dans ses découvertes, desquelles il résulte : 1° que le nom de l'artiste dont il s'agit est écrit de ces différentes manières dans les registres : *Pylois*, *Puyllois*, *Pillois*, *Pulloys*, et que cette dernière est préférable, parce qu'elle coïncide avec la plupart des documents contemporains ; 2° que cette forme est aussi celle qui explique le mieux le sobriquet flamand de *Jean Kie* (traduction de *Jean Poulet*, ou *Pulloys*, *pullus* en latin), qu'on paraît lui avoir donné lorsqu'il n'était encore qu'enfant de chœur. Ce nom *Joannes Kie* ou *Kye* figure dans les comptes des chapelains, les premières années où Jean Pulloys prend part aux services en déchant, c'est-à-dire en 1442 et 1443 ; mais dès 1444, il est remplacé par le nom véritable de l'artiste ; 3° que Pulloys n'était à cette époque ni chapelain, ni prêtre, mais qu'il était simplement, comme Okeghem, son condisciple, vicaire musicien laïque ; il ne reçut la prêtrise que plusieurs années après ; 4° qu'il prit part aux offices en musique de la collégiale jusqu'à la fin de 1447, mais qu'après la Noël de cette année, son nom disparaît des listes de présence du corps des chapelains ; 5° que plus tard, maître Jean Pulloys fait partie de la chapelle du duc de Bourgogne, où, en 1463, il occupait la place de premier chapelain (*primus capellanus Domini Ducis*), et qu'alors il est prêtre et qualifié de *maître ès arts ;* 6° qu'il revint la même année à Anvers, où le chapitre lui donna un canonicat dans l'église où il avait commencé sa carrière musicale, et qu'il y retrouva Barbireau, Wyngaert, Jacotin (*voyez* ces noms) et d'autres excellents musiciens, ses anciens amis ; enfin, que depuis cette époque, Pulloys ne quitta plus cette position ; 7° et finalement, que dans son testament, passé le 18 juin 1478, il est qualifié de *Venerabilis vir Dominus Johannes Pulloys*, et qu'il mourut deux mois après (23 août 1478).

PYRANDRE, musicien grec, cité par Athénée (liv. XIV, c. 9), a écrit un *Traité des joueurs de flûte* qui n'est pas venu jusqu'à nous.

PYTHAGORE, philosophe illustre, naquit à Samos, dans la 49^me^ olympiade, c'est-à-dire environ 580 ans avant l'ère chrétienne. La vie de ce sage est environnée de ténèbres et de fables : ce qui paraît avoir quelque certitude dans les faits qui le concernent se réduit à ce qui suit : Son précepteur fut Hermodamus, disciple de Créophile, qui avait accordé l'hospitalité à Homère ; plus tard il devint l'élève de Phérécide. A l'âge de dix-huit ans, il quitta sa patrie pour voyager en Phénicie et en Égypte. Après un long séjour près des prêtres d'Héliopolis et de Memphis, il retourna en Grèce, visita Sparte pour s'instruire de ses lois, arriva à Samos, alors gouvernée par le tyran Polycrate, et enfin passa en Italie et se fixa à Crotone, où il eut de nombreux disciples qui se faisaient initier à une sorte de culte secret, établi par le maître. Ce qu'on rapporte de l'institut fondé par Pythagore est si rempli de merveilleux, qu'il serait aujourd'hui à peu près impossible d'y démêler la vérité ; on sait seulement avec certitude qu'à la suite d'une émeute, les Crotoniates attaquèrent les pythagoriciens réunis dans la maison de Milon, l'un d'eux ; que la plupart périrent, et que Pythagore lui-même n'échappa au danger que par la fuite. Mais la persécution contre les pythagoriciens s'étant étendue dans les autres villes d'Italie, il trouva la mort à Métaponte.

Il y a peu de certitude sur ce qu'on rapporte de la doctrine de Pythagore, car il ne paraît pas avoir écrit, et la tradition qui l'a transmise jusqu'aux écrivains les plus respectables de l'antiquité, l'a sans doute modifiée et altérée. Ce qu'on en sait n'a de caractère d'authenticité que par quelques fragments de Philolaüs, par le *Timée* de Platon, et par ce qu'Aristote en rapporte ; car cette doctrine a subi de si importantes altérations dans l'école d'Alexandrie et dans la philosophie néoplatonicienne, qu'on ne peut accorder une confiance entière aux assertions de Jamblique, de Porphyre et de quelques autres. Ce qui paraît certain et hors de toute discussion, c'est que Pythagore et ses disciples immédiats considéraient le monde comme un tout harmonieusement ordonné, en ce que des proportions numériques établissaient des rapports exacts entre le tout et ses parties. Les nombres étaient donc considérés dans la doctrine pythagoricienne comme l'âme du monde ; et la perfection des rapports qu'ils établissaient entre toutes choses constituait l'harmonie universelle, qui régissait les mouvements des astres comme les moindres atomes de la création. Suivant cette théorie, les astres, dans leurs révolutions, formaient un concert de consonnances analogue à celui que les sons de la musique font entendre entre eux (*voyez* sur ce sujet les articles de PHILOLAÜS, TIMÉE DE LOCRES, PLATON, PTOLÉMÉE, MACROBE, CENSORIN et KEPLER). La découverte des proportions numériques de quelques-uns des inter-

valles de la musique est attribuée à Pythagore. Nicomaque rapporte à ce sujet une anecdote dans son *Traité de musique* (p. 11, *éd. Meibom*), qui a été répétée par beaucoup d'écrivains, sans faire remarquer que le fait en lui-même porte la preuve de sa fausseté. Suivant ce théoricien, Pythagore, passant devant l'atelier d'un maréchal, fut étonné d'entendre les marteaux des forgerons produire les consonnances de l'octave, de la quinte, de la quarte, et la dissonance du ton ou seconde majeure. Cette singularité remarquable le fit entrer dans la boutique du maréchal ; il pesa les marteaux et vit que la différence des sons provenait de celle de leurs poids. Alors il prit quatre cordes de même matière, d'égale longueur et grosseur, les tendit et y suspendit des poids égaux à ceux des marteaux; il trouva que la corde tendue par un poids de douze livres sonnait l'octave de celle qui n'était tendue que par un poids de six livres, d'où il tira la proportion 2 : 1 pour celle de l'octave. La corde tendue par un poids de huit livres sonnait la quinte, d'où la proportion de 3 : 2. La corde tendue par un poids de neuf livres faisait entendre la quarte, d'où la proportion 4 : 3; enfin les cordes tendues par huit et par neuf livres donnaient la proportion du ton majeur. Ainsi se trouva expliqué le phénomène qui avait frappé l'oreille de Pythagore à l'audition des coups de marteaux des forgerons. Il est pourtant évident que ce n'étaient point les marteaux qui vibraient lorsqu'ils frappaient le fer, mais l'enclume, et conséquemment que leurs poids ne pouvaient exercer d'influence que sur l'intensité et non sur l'intonation des sons. Quoi qu'il en soit, les proportions numériques des intervalles d'octave, de quinte et de quarte sont attribuées à Pythagore depuis la plus haute antiquité, ainsi que le principe qui lui faisait rejeter le témoignage de l'oreille dans l'appréciation de la justesse de ces intervalles, et n'admettait que le calcul comme criterium de cette justesse. Longtemps après, Aristoxène (*voyez* ce nom) soutint une doctrine contraire.

Aristide Quintilien attribue à Pythagore l'invention de la notation grecque de la musique en usage de son temps (*De Musica, lib.* I, *p.* 28, *apud Meibom.*) ; mais celle qui est connue sous son nom n'est qu'une modification d'une autre plus ancienne (*voyez* à ce sujet un Mémoire de Perne, dans la *Revue musicale,* t. III, pp. 433-441, et les planches).

PYTHOCLIDE, joueur de flûte, fut l'inventeur du mode mixolydien. Aristote, cité par Plutarque (*in Pericl., p.* 280, *lin.* 5[e], *edit. Steph. Græc.*), assure qu'il fut le maître de musique de Périclès.

Q

QUADRI (Dominique), professeur de musique, né à Vicence, dans les derniers mois de 1801, fit, dans sa jeunesse, de bonnes études littéraires et scientifiques. La musique ne fut d'abord pour lui qu'un objet d'agrément; mais plus tard il résolut de se livrer sans réserve à la culture de cet art. La position de son père, conseiller-secrétaire du gouvernement à Venise, lui fournit l'occasion de recevoir, dans cette ville, des leçons du P. Marsand (*voy.* ce nom); puis Quadri se rendit à Bologne, et y compléta son instruction musicale sous la direction de Marchesi, de Donelli et de Pilotti, tous élèves de Mattei (*voy.* ce nom). L'esprit d'analyse, par où se distinguait le jeune Quadri, lui fit bientôt apercevoir les défauts de la méthode routinière de ses maîtres : il leur demandait incessamment la raison des règles ; mais l'autorité de l'école était la seule qu'on lui donnât. La lecture de plusieurs ouvrages de théorie, publiés depuis peu en France, lui fit concevoir le dessein d'écrire des éléments d'harmonie appuyés sur une base plus solide que l'enseignement traditionnel, lesquels pourraient servir d'introduction à la science du contrepoint. Après plusieurs années passées à Bologne, il partit pour Naples, où la méthode d'enseignement ne lui parut pas plus avancée qu'à Bologne. En 1830, il entreprit de faire connaître ses idées didactiques dans un ouvrage intitulé : *La Ragione armonica*. Quadri s'était proposé d'y donner des basses chiffrées ou partimenti de Mattei, d'après son système de classification des accords, assez semblable à celui de Langlé (*voy.* ce nom), en ce qu'il procédait à la génération des groupes fondamentaux de sons par des superpositions de tierces. Une vive opposition se manifesta aussitôt contre cette théorie, parmi la plupart des professeurs napolitains; et la publication de *la Ragione armonica* se trouva arrêtée par le petit nombre des souscripteurs dès la deuxième livraison.

Persuadé de la bonté de son système, Quadri ne se découragea pas après ce premier échec. En 1831, il ouvrit une école publique pour l'enseignement de l'harmonie, et entreprit de réfuter dans ses leçons orales les objections qui lui avaient été faites. La lutte recommença plus ardente; toutefois l'avantage parut être du côté du jeune professeur, homme d'esprit, plein de zèle et de feu, qui s'exprimait avec élégance et clarté. Parmi ses élèves se trouvaient quelques jeunes compositeurs qui, depuis lors, se sont fait connaître par leurs ouvrages. En 1832, Quadri publia l'ensemble de son système dans un livre intitulé *Lezioni d'armonia* (Naples, Tramenter, 1 volume in-4°). Une deuxième édition de cet ouvrage fut donnée à Rome, en 1835, par l'abbé Alfieri, à la typographie des beaux-arts, et l'auteur alla en publier une troisième, dans la même ville en 1841, en un volume in-4° de 95 pages, avec 44 pages d'exemples pratiques. Dans l'automne de la même année, l'auteur de cette notice trouva Quadri à Naples, et reconnut en lui un musicien aussi instruit qu'intelligent. Sa position n'était pas heureuse. Ne trouvant pas dans ses leçons des moyens d'existence suffisants, il était obligé d'accepter l'hospitalité qu'on lui offrait dans les maisons de campagne des environs de Naples, comme professeur de solfége et de chant. Bientôt cette ressource vint à lui manquer, et la nécessité l'obligea à retourner en Lombardie. Arrivé à Milan au printemps de 1842, il essaya d'y mettre en vogue son système d'harmonie ; mais là comme à Naples il

eut des luttes à soutenir contre la critique. La mauvaise fortune, qui l'avait maltraité depuis sa jeunesse, avait porté atteinte à sa constitution. Malade et découragé, il ne se sentit pas la force de résister à ses adversaires ; son mal s'aggrava, et le 29 avril 1843, il mourut à l'âge de quarante et un ans.

QUADRIO (François-Xavier), littérateur italien, né à Ponte, dans la Valteline, le 1er décembre 1695, entra dans la société des Jésuites après avoir terminé ses études à l'université de Pavie, enseigna à Padoue et à Bologne, séjourna à Modène, à Rome, à Milan, et sortit en 1744 de chez les Jésuites. Ayant obtenu du pape la permission de porter l'habit de prêtre séculier, il vécut à Milan, occupé de travaux littéraires et scientifiques. Dans ses dernières années il se retira au couvent des Barnabites de cette ville, et y mourut le 21 novembre 1756. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre : *Della storia e della ragione d'ogni poesia;* Bologne et Milan, 1739-1759, 7 vol. in-4°. Il y traite de divers objets relatifs à la musique, à la cantate, à l'opéra et à l'oratorio, dans les tomes 2e et 3e.

QUAGLIA (Jean-Baptiste), premier organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure, à Bergame, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Motetti a voce sola, libro primo;* Bologne, Jacques Monti, 1668, in-8°.

QUAGLIA (Augustin), né à Milan en 1744, fit ses études musicales sous la direction de Fioroni et de Carlo Monza. Il succéda à ce dernier dans la place d'organiste de la cathédrale, et en 1802 il obtint celle de maître de chapelle de cette église. Il vivait encore à Milan en 1812. Des copies manuscrites de ses compositions pour l'église sont répandues en Italie. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Magnificat* à 4 voix sous son nom.

QUAGLIATI (Paul), compositeur de l'école romaine, fut considéré comme un des clavecinistes les plus distingués, au commencement du dix-septième siècle. Le catalogue de la musique de l'abbé Santini lui donne le titre de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, en 1612 ; cependant il ne figure pas parmi les maîtres de cette chapelle, dont l'abbé Baini a donné la liste dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pierluigi de Palestrina (note 440). Della Valle prétend (*Della musica dell' età nostra,* dans les œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 251) que Quagliati fut le premier qui introduisit à Rome le chant dramatique, ou qui du moins le traita avec grâce ; mais il est évident qu'Emilio del Cavaliere eut ce mérite avant lui, ou du moins en même temps. Le même Della Valle cite une sorte de drame à 5 voix et 5 instruments composé par Quagliati en 1606, et qui fut exécuté dans un char, au carnaval de cette année ; c'est sans doute ce même drame qui a été publié sous ce titre : *Carro di fedeltà d'Amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d'arie a una, due e tre voci;* Rome, 1611, in-fol. On ne comprend pas ce que veulent dire les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), lorsqu'ils écrivent cette phrase : *Il* (Quagliati) *est le premier qui introduisit dans les églises le chant à plusieurs parties.* Cette absurde proposition est démentie par les faits rapportés en cent endroits de leur propre livre. L'abbé Santini, de Rome, possède dix-neuf motets à huit voix, de Quagliati, ainsi qu'un *Dixit* à douze voix. On trouve des morceaux de Quagliati dans la collection qui a pour titre : *Canzonette alla romana di diversi eccellentissimi musici romani a tre voci ;* Anvers, P. Phalèse, 1607, in-4° obl. On connaît aussi de ce maître un ouvrage intitulé : *Motteti e dialoghi a* 2, 3, 4, 5 *e* 8 *voci; Roma, appresso Robletti,* 1620.

QUAISAIN (Adrien), né à Paris, en 1766, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, et y apprit à chanter. Après la clôture des églises, qui suivit les événements de la révolution, il reçut de Berton des leçons d'harmonie. En 1797 il se fit acteur d'opéra, et débuta au *Théâtre des Amis des arts,* autrement *théâtre Molière,* rue Saint-Martin, dans un opéra de sa composition intitulé *Sylvain et Lucette* ou *La Vendange,* qui eut un succès agréable. Au mois d'avril 1799 Quaisain fut nommé chef d'orchestre du théâtre de l'Ambigu-Comique. Il prit sa retraite de cet emploi en 1819, après vingt ans de service, et mourut le 15 mai 1828, à l'âge de soixante-deux ans. Il composa la musique d'un grand nombre de mélodrames, entre autres : *Tekely, le Jugement de Salomon, la Prise de Jérusalem, le Fils banni, Jean de Calais,* et *le Belvédère* ou *la Vallée de l'Etna.*

QUALENBERG (Jean-Michel), clarinettiste de Vienne, entra au service de l'électeur palatin en 1772, et mourut à Manheim en 1793. Il a fait insérer dans la Correspondance musicale de Spire (année 1791, p. 169) un morceau intitulé : *Histoire véritable d'un violon de Steiner* Qualenberg avait le titre de conseiller de cour de l'électeur palatin.

QUANDT (Chrétien-Frédéric), écrivain

sur la musique et acousticien, naquit à Herrnhut, en Saxe, le 17 septembre 1766. Après avoir fait ses humanités au collége de Niesky, près de Gœrlitz, il commença un cours de théologie; mais il abandonna cette science pour la médecine, qu'il étudia à Jéna depuis 1788 jusqu'en 1791, où il reçut le grade de docteur. Il fit alors un voyage à Londres pour y étudier la médecine expérimentale dans les hôpitaux. De retour à Niesky, en 1793, il s'y livra à l'exercice de son art. Son mérite le fit choisir en 1797, par la société des arts de la Lusace supérieure, pour un de ses membres. Il lui fournit plusieurs morceaux intéressants pour ses mémoires; mais une maladie de poitrine vint l'arrêter dans ses travaux, et le conduisit au tombeau le 30 janvier 1806, et non le 6 octobre, comme le dit M. Becker. Quandt s'est particulièrement fait connaître par ses travaux sur la musique et sur l'acoustique. Depuis son enfance, il avait montré d'heureuses dispositions pour cet art. Il jouait bien du piano; mais l'acoustique appela particulièrement son attention. Les écrits de Chladni lui avaient fourni l'idée d'un instrument à frottement auquel il donna, comme ce savant acousticien, le nom d'*Euphone*, mais qui était absolument différent de celui de Chladni, sous le rapport de la construction. On lui doit aussi des essais de perfectionnement pour la harpe éolienne et pour l'harmonica. Enfin il construisit deux pianos qui obtinrent les éloges des connaisseurs. Il était peintre distingué, et avait une rare habileté dans l'équitation. Comme écrivain sur la musique, Quandt s'est fait connaître par les morceaux suivants : 1° Essais et observations sur la harpe éolienne, dans le recueil mensuel de la Lusace (*Lausitzische Monatschrift*, 1795, nov., n° 11), et dans le Journal des modes (mars 1799). — 2° Sur l'Harmonica et les instruments du même genre, avec des observations sur le son d'harmonica en général (*Lausitz. Monatschrift*, 1797, mars, n° 2). — 3° Sur les sons qu'on tire du verre et d'autres corps (Gazette musicale de Leipsick, 2e année page 321). — 4° Supplément à la Dissertation de Knecht sur l'harmonie (Gazette musicale de Leipsick, tome I, pages 346 et suiv.).

QUANTZ (Jean-Joachim) ou **QUANZ**, flûtiste célèbre, naquit à Oberschaden, dans le Hanovre, le 30 janvier 1697. Devenu orphelin à l'âge de dix ans, il alla prendre des leçons de musique chez son oncle, qu'il perdit au bout de quelques mois, puis chez le musicien de ville qui lui avait succédé. Il demeura sept ans et demi chez celui-ci, et apprit à jouer du violon, du hautbois et de la trompette. Kiesewetter, organiste de quelque mérite, lui donna aussi des leçons de clavecin. Les compositions de Hoffman, de Heinichen et de Telemann avaient été d'abord les objets de ses études; les chanteurs et les virtuoses étrangers qu'il entendit ensuite dans la chapelle du duc de Mersebourg commencèrent à perfectionner son goût, et lui inspirèrent le désir de voyager pour augmenter son savoir. Dresde, où se trouvaient alors plusieurs artistes distingués, lui parut le lieu le plus convenable pour la réalisation de ses projets : il s'y rendit en 1714. Cependant les difficultés qu'il y rencontra pour assurer sa subsistance l'obligèrent à s'en éloigner, et la seule ressource qui s'offrit à lui fut de se retirer à Radeberg, chez le musicien de la ville, qu'il aida dans ses fonctions, en donnant des leçons et jouant des danses dans les fêtes de village. L'incendie qui réduisit en cendres cette petite ville l'obligea à chercher asile à Pirna, chez un autre musicien, qui lui communiqua les concertos de Vivaldi, considérés alors comme les meilleures compositions dans leur genre, et qui devinrent les modèles de ses premiers essais. La proximité de Pirna et de Dresde lui permit de faire de fréquents voyages dans cette dernière ville et d'y connaître Heine, bon musicien de ville, qui consentit à le recevoir chez lui, en qualité de prévôt. Fixé dans la capitale de la Saxe en 1716, il y puisa dans la société de Pisendel, Veracini, Hebenstreit, Weiss, Richter et Buffardin, le goût du beau, et le sentiment d'une perfection relative qu'il s'efforça d'atteindre. Dans l'année suivante, le maître de chapelle Schmidt, après avoir entendu Quantz jouer un concerto de trompette, voulut l'attacher à la chapelle électorale pour cet instrument; mais le jeune artiste préféra la position de hautboïste qui lui était offerte dans la chapelle royale de Varsovie : il se rendit dans cette ville en 1718, et ce fut alors que, désespérant de parvenir à l'habileté qu'il désirait sur le violon et sur le hautbois, il s'attacha spécialement à la flûte, sous la direction de Buffardin et de Pisendel. Ses premiers essais de composition consistèrent en quelques morceaux pour cet instrument. Guidé par son instinct, il les écrivit sans avoir étudié les règles de l'harmonie; mais bientôt il sentit la nécessité de connaître ces règles, et le compositeur bohème Zelenka lui donna les premières leçons de contrepoint. La formation de l'excellent opéra de Dresde amena au service du roi de Pologne, en 1719, des chanteurs de premier ordre, tels que Senesino, Borselli, Durantasti et les cantatrices Tesi et Faustina. En écoutant ces grands artistes, Quantz comprit qu'il devait apprendre d'eux l'art

de chanter sur son instrument, et ils devinrent ses modèles. Accompagné de Weiss et de Graun, il se rendit à Prague en 1723, pour assister à l'exécution de l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, composé à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, comme roi de Bohême. On avait réuni, pour cette exécution solennelle, cent chanteurs et deux cents instrumentistes. Ce fut là que Quantz entendit pour la première fois Tartini, dont il admira le beau son et le mécanisme, quoiqu'il trouvât son style sec et dépourvu de charme.

En 1724, Quantz obtint du roi la permission d'accompagner à Rome le comte de Lagnasco, ambassadeur de Pologne près du saint-siége. A peine arrivé dans cette ville, il alla chez Gasparini, qui lui donna quelques leçons de contrepoint. L'année suivante il se rendit à Naples, où il trouva Hasse, qui étudiait alors sous la direction d'Alexandre Scarlatti, et qui présenta son compatriote à ce grand maître. Scarlatti n'aimait pas les instruments à vent, parce qu'ils étaient fort imparfaits de son temps ; mais lorsqu'il entendit Quantz, il avoua qu'il ne croyait pas qu'on pût tirer de la flûte des intonations si justes et de si beaux sons. Une aventure d'amour, qui faillit coûter la vie au virtuose, l'obligea de quitter Naples à l'improviste. De retour à Rome, il y entendit le fameux *Miserere* d'Allegri pendant la semaine sainte, puis il visita les principales villes d'Italie. A Venise, il se lia d'amitié avec Vinci, Porpora et Vivaldi. Le 15 août 1726, il arriva à Paris. Le style de la musique française ne le satisfit point, et l'orchestre de l'Opéra lui parut fort mauvais, quoiqu'il accordât des éloges à quelques artistes, particulièrement à Forqueray, à Marais, pour la basse de viole ; à Batiste, pour le violon ; à Blavet, pour la flûte. Ce fut à Paris que Quantz fit un premier essai de perfectionnement pour ce dernier instrument, en y ajoutant une deuxième clef. Après huit mois de séjour dans cette ville, il fut rappelé à Dresde, mais il voulut visiter l'Angleterre avant d'y retourner, et arriva à Londres le 20 mars 1727. L'Opéra, dirigé par Hændel, y était alors dans sa plus grande splendeur. On y remarquait parmi les chanteurs Senesino, la Cuzzoni et la Faustina ; l'orchestre, en grande partie composé de musiciens allemands, était excellent. Des offres avantageuses furent faites à Quantz pour le retenir à Londres ; mais sa parole était engagée avec la cour de Saxe, et il partit pour Dresde, où il arriva le 23 juillet, après avoir traversé la Hollande, le Hanovre et Brunswick.

La longue absence de Quantz, ses voyages, ses relations avec les artistes célèbres en tout genre, avaient mûri son talent. Il reparut à Dresde avec éclat, et son traitement y fut doublé par la cour. Dans la même année, il suivit le roi à Berlin. La reine de Prusse, charmée de son talent, lui fit offrir une place dans sa musique, avec des appointements de 800 écus ; mais le roi son maître ne permit pas qu'il quittât son service. La seule chose qu'il lui accorda, fut de faire un voyage chaque année pour donner des leçons de flûte au prince royal, qui plus tard fut roi de Prusse, sous le nom de Frédéric II Après la mort du roi de Pologne (1733), son successeur (Frédéric-Auguste), voulant garder Quantz à son service, lui accorda un traitement de huit cents thalers, et la permission de faire deux voyages chaque année pour visiter son royal élève. En 1734 Quantz publia ses premières sonates pour la flûte. Il se maria en 1737 avec la veuve d'un musicien de la cour de Dresde, nommé *Schindler*, et deux ans après il établit une manufacture de flûtes, suivant son nouveau système. Cette entreprise fut heureuse, et l'artiste y gagna beaucoup d'argent. Frédéric II, étant monté sur le trône en 1741, lui fit offrir des appointements de 2,000 thalers (7,500 francs) avec promesse de lui payer chacune de ses compositions, s'il consentait à se fixer à Berlin. Ces propositions furent acceptées, et Quantz s'éloigna de la cour de Dresde. Sa faveur auprès de Frédéric fut sans bornes. Ses fonctions consistaient à se rendre chaque jour chez le roi pour jouer avec lui des duos de flûte, ou essayer de nouveaux concertos, à écrire toute la musique que Frédéric exécutait, enfin, à battre la mesure des concertos aux concerts qui avaient lieu chaque soir dans les appartements du roi.

Indépendamment de la clef qu'il avait ajoutée à la flûte, Quantz contribua à l'amélioration de cet instrument par l'invention de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure, qui permet de maintenir l'accord de l'instrument avec l'orchestre, lorsqu'il s'échauffe et tend à monter. Cette invention n'a été introduite en France que longtemps après. Cet artiste célèbre fit plus encore pour l'art, en publiant son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, dont les éditions et les traductions se sont multipliées, et qui peut être encore lu avec fruit, nonobstant les progrès que l'art a faits dans l'espace de plus d'un siècle écoulé depuis la publication de ce livre. Après trente-deux ans d'une existence heureuse et honorable à la cour de Prusse, Quantz mourut à Potsdam, le 13 juillet 1773, à l'âge de soixante-seize ans. C'est à lui que l'art de jouer de la flûte est redevable de ses progrès les plus

considérables. Son activité fut prodigieuse, car il a écrit pour le service du roi de Prusse près de trois cents concertos pour flûte avec orchestre, plus de deux cents morceaux à flûte seule, beaucoup de duos, de quatuors et de trios, malgré les soins qu'exigeaient sa manufacture de flûtes, et son service quotidien à la cour. La plus grande partie de cette musique est restée en manuscrit chez le roi de Prusse, et le public n'en a presque rien connu. Quantz était encore à Dresde quand il publia son premier œuvre intitulé : *Sei sonate a flauto traverso con basso per violoncello o cembalo*, op. 1. Dresde, 1739, in-fol. oblong. Son œuvre deuxième consiste en six duos pour deux flûtes; Berlin, 1759. A l'égard de deux œuvres de solos publiés à Amsterdam et à Paris, sous son nom, ils ne sont pas de lui. Quelques concertos manuscrits de Quantz sont indiqués dans le catalogue de Westphal à Hambourg (1782). On a aussi de cet artiste des mélodies pour les hymnes de Gellert, Berlin, 1760, in-8°.

Quantz s'est fait connaître avantageusement comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Befœrderung des guten Gesmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erlautert*, Berlin, 1752, in-4° de 45 feuilles, avec 24 planches. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Breslau, en 1780, in-4°. Il y en a une troisième de 1789, à Breslau, chez Korn, in-4°. Il en a été fait une traduction française qui a été publiée sous ce titre : *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples*; Berlin, 1752, in-4° avec 24 planches. Lustig a publié aussi une bonne traduction hollandaise de ce livre, avec des notes, intitulée : *Grondig onderwys van den Aardt en de regte behandeling der Dwarsfluit*, etc.; Amsterdam, Olofsen, 1755, in-4°. — 2° *Application pour la flûte traversière avec deux clefs*; Berlin (sans date), in-fol. — 3° *Hern J. J. Quantzen Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (Notice sur la vie de M. J. J. Quantz, écrite par lui-même); dans les Essais historiques et sur la musique de Marpurg, t. I, p. 197-250. Moldenit (*voyez* ce nom) avait fait une critique de l'Essai sur l'art de jouer de la Flûte, dans une lettre intitulée : *Schreiben an Hrn. Quantz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen* (sans nom de lieu et sans date); Quantz répondit à cette critique dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. IV, p. 153-191.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Antoine-Chrysostome) est né à Paris, le 28 octobre 1755. Successivement représentant de la commune de Paris, après la révolution de 1789, membre de l'assemblée législative et du conseil des Cinq-Cents, secrétaire général du département de la Seine (en 1800), membre de l'Institut (Académie des inscriptions), et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il a donné sa démission de ce dernier emploi en 1839, pour vivre dans la retraite. Il est mort le 28 décembre 1849. On a de ce savant des écrits estimés sur les arts et les antiquités. Amateur passionné de musique italienne, il fut un des soutiens du fameux théâtre des Bouffons qu'on établit à Paris en 1789. A l'occasion de l'institution de ce spectacle, il fit alors insérer dans le *Mercure de France* (année 1789, mars, pages 124 et suiv.), un morceau intitulé : *De la nature des opéras bouffons, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces*. Il a été tiré des exemplaires séparés de cette dissertation; Paris, 1789, 2 feuilles in-8°. On l'a aussi réimprimée dans les Archives littéraires (tome XVI, page 3). Le docteur Frédéric-Auguste Weber a traduit en allemand cet écrit, et l'a fait insérer par extraits dans la Correspondance musicale de Spire (année 1792, pages 122, 149, 167, 197, 203, 209). En sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts, Quatremère de Quincy a prononcé dans les séances publiques de cette académie et fait imprimer : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello*; Paris, Didot, 1827, in-4°. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny*; Paris, Didot, 1818, in-4°. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul*; Paris, Didot, 1819, in-4°.

QUEDENFELD (W.), professeur de piano à Dresde, a publié dans cette ville, chez Hilscher, en 1790, Trois sonates pour le clavecin.

QUEHL (Jacques), pasteur à Eisenach et en dernier lieu à Georgenthal, dans le duché de Saxe-Cobourg, a fait imprimer, à l'occasion de la dédicace d'un orgue nouvellement érigé dans ce village, un sermon intitulé : *Von der edlen Vocal-und Instrumental-Musik Vortreflichkeit und Nutzbarkeit* (De l'excellence et de l'utilité de la noble musique vocale et instrumentale), Gotha, 1682, in-4°.

QUEISSER (Charles-Traugott), excellent tromboniste allemand, est né le 11 janvier 1800, à Dœben, près de Grimma, en Saxe, où son père était aubergiste. Sans maître, il apprit les

éléments de la musique, et montra de si heureuses dispositions, que ses parents se décidèrent à l'envoyer chez le musicien de ville Barth, à Grimma. Il y apprit à jouer de tous les instruments, suivant l'usage de l'éducation chez les musiciens de ville, en Allemagne; et, chose remarquable, le trombone fut celui dont on lui donna les plus faibles notions. Mais la nature l'avait destiné à devenir tromboniste, et, par ses études personnelles, il parvint au plus haut degré d'habileté, tirant le plus beau son de l'instrument, et se jouant des plus grandes difficultés. En 1817, Queisser se rendit à Leipsick; il y fut placé à l'orchestre du théâtre en 1821. Depuis 1824, il y joue de l'alto, et ne se fait entendre comme tromboniste que dans de rares occasions. Il s'est fait admirer par son talent à Francfort, à Dresde et dans quelques autres villes. Son frère Jean-Théophile, né à Dœben en 1808, est aussi habile artiste sûr le trombone. Il occupe la place de tromboniste solo dans la chapelle royale de Dresde. On ne connaît de la composition de Queisser que des danses allemandes pour orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

QUENSTEDT (Jean-André), docteur et professeur en théologie, assesseur du consistoire, à Wittenberg, naquit à Quedlinbourg, le 13 août 1617, et mourut à Wittenberg, le 22 mai 1688. On a de lui un écrit intitulé : *De præcibus publicis, psalmorum, necnon sacrorum ordine,* Wittenberg, 1686. Selon l'ancien lexique de Gerber, cette dissertation se trouve aussi dans un autre ouvrage du même auteur, intitulé *Antiquitates biblicæ et ecclesiasticæ*.

QUENTIN (Louis), violoniste de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1706, et se retira en 1746 avec la pension, après quarante ans de service. Il a publié, depuis 1713 jusqu'en 1737, quatre œuvres de sonates pour le violon, et trois livres de trios pour deux violons et basse continue.

QUERCU (Simon de), premier chantre ou maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, naquit dans le Brabant, vers la seconde moitié du quinzième siècle. Gruber pense que le nom latin sous lequel il est connu est la traduction de *Du Quesne*, et Valère André, suivi par Foppens, l'appelle *Van der Eyken*. Pacquot lui conserve le nom de *Quercu*. Pour moi, je crois que le nom véritable de cet artiste était *Eikenhout*, nom flamand de *Duchesne* ou *Duchêne*, signification exacte de *de quercu*. On ne sait sur quelle autorité Gerber dit (1) que ce musicien naquit à Bruxelles; de Quercu se qualifie simplement de *Brabançon* au titre de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure : *per Simonem Brabantinum de Quercu, cantorem ducum Mediolanen. confectum*. Je crois avoir lu quelque part que l'artiste dont il s'agit était de Bois-le-Duc; mais ce souvenir est vague. Les deux jeunes ducs Maximilien et François-Marie Sforce ayant été envoyés par leur père à Vienne, auprès de l'empereur Maximilien, De Quercu les y accompagna, et y publia un petit traité de musique intitulé : *Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans : omnibus cantu observantibus utile ac necessarium*, Vienne, Winterburger (1), 1509, in-4°. L'épître dédicatoire de cet opuscule est datée de Milan, 1508. Les circonstances du voyage de Quercu à Vienne sont rapportées par lui-même dans sa préface. J'ai indiqué dans la 1re édition de la *Biographie des Musiciens*, comme la deuxième édition du même ouvrage, celle qui fut publiée à Landshut en 1518; c'était une erreur où m'avaient entraîné Forkel et Gerber; la deuxième édition véritable, dont l'existence me fut d'abord révélée par Georges Pray (2), et dont j'ai acquis ensuite un exemplaire, porte exactement le même titre : le frontispice est orné d'une charmante gravure sur bois d'Albert Durer, et porte au bas ces mots : *Dns Joan. Weyssenburger Nurembergæ impressit*. Au dernier feuillet, après le mot *telos* (fin), on lit :

> *Weyssenburgerus tenui me grammate pressit*
> *Nomine Joannes cui labor iste placet,*

1513, in-4° gothique de 34 feuillets non chiffrés. Valère André, Foppens et Paquot n'ont pas connu ces éditions. Walther (3) a cité, sous la date de 1516, l'édition de Landshut, qui est la troisième; toutefois la date véritable est celle qui est donnée par Conrad Gesner, sous ce titre abrégé : *Libellus de musica gregoriana et figurativa ac contrapuncto simplici, cum exemplis*; Landshut, 1518, in-8°. Valère André, Foppens et Paquot ont altéré ce titre. Des exemplaires de la première édition et de la troisième

(1) *Neues histor. Biograph. Lexikon der Tonkünstler*, tom. Ier, p. 783.

(1) Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 295, écrit le nom de l'imprimeur *Winterburg*; il a été copié par Gerber, Becker, Lichtenthal et tous les autres biographes et bibliographes; mais ce nom est *Winterburger*, c'est-à-dire de *Winterburg*, parce que le typographe dont il s'agit était né dans un petit village ainsi nommé et situé près de Kreutznach (Bas-Rhin). Il fut imprimeur à Vienne dans les dernières années du quinzième siècle et au commencement du seizième.

(2) *Index rarior. libror. Biblioth. Universit. regiæ Budensis*; *Budæ*, 1781, part. II, p. 247.

(3) *Musikal. Lexikon*, p. 508.

de cet opuscule sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Simon de Quercu se trouvait encore à Vienne en 1513, car il y fut l'éditeur d'un volume contenant tout l'office des morts suivant l'usage de Padoue, lequel est intitulé : *Vigilii cum Vesperis et exequiis mortuorum annexis canticis eorundem et ceteris in eisdem pro more subnotatis*. A la fin du volume, on lit : *Hunc emendatissimum Vigiliarum majorum et minorum codicem : annexis canticis : Vesperis : et. exequiis defunctorum secundum ritum ecclesiæ Patavien. impressit Joh. Winterb. civis Viennensis. Emendatore D. Simone de Quercu Brabantino ;* Vienne, 1513, petit in-fol.

QUERHAMER (Gaspard), bourgmestre à Halle, en Saxe, mort le 19 mars 1557, a composé quelques-unes des mélodies du livre des cantiques publié par Michel Vœh, à Halle, en 1537.

QUERINI (le P. Jules-César), moine servite du couvent de Foligno, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé la musique d'un ouvrage intitulé : *S. Filippo Benizzio, oratorio per musica recitato in occasione di celebrarsi in città di Castello il Capitolo de' Padri della provincia di Roma dell' ordine de' Servi di Maria Virgine*. L'exécution de cet oratorio a eu lieu à Castello, en 1692, ainsi que le prouve le livret imprimé à Foligno dans cette année, in-8°.

QUERLON (Anne-Gabriel MEUSNIER DE), littérateur, né à Nantes, en 1702, acheva ses études à Paris, et fut attaché pendant huit ans à la Bibliothèque royale pour la conservation des manuscrits. Plus tard il devint rédacteur de la *Gazette de France* et des *Petites Affiches de province*. Vers la fin de sa vie il fut bibliothécaire du fermier général Beaujon. Il mourut à Paris le 22 avril 1780, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Parmi les nombreux écrits de Querlon, on remarque une plaisanterie intitulée : *Code lyrique, ou Règlement pour l'Opéra de Paris*, Utopie (Paris), 1743, in-12 de 68 pages. Il est aussi l'auteur d'un pamphlet publié sous ce titre : *Réponse au factum de la demoiselle Petit, ci-devant actrice à l'Opéra, pour Mademoiselle Jacquet, accusée d'imposture et de calomnie* (sans date et sans nom de lieu), 1 feuille in-4°. Enfin on attribue à De Querlon le *Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française*, qu'on trouve en tête du premier volume de l'*Anthologie française*, publiée par Monnet (*voyez* ce nom).

QUESDENA (François), compositeur sicilien, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle. Il a écrit la musique d'un opéra intitulé *Gelidaura*, lequel fut représenté, en 1692, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo* de Venise.

QUICHERAT (Louis), ancien professeur de rhétorique, agrégé de l'université de France, est né à Paris, en 1799. En 1847, il a été nommé conservateur des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève de cette ville. Auteur d'un bon traité de la versification latine, dont la quinzième édition a paru en 1858 ; il a donné aussi un *Traité de la versification française*, ouvrage intéressant pour les compositeurs de musique, parce que M. Quicherat y a développé les principes de Scoppa (*voyez* ce nom) concernant les fonctions de l'accent dans la poésie française. On doit au même littérateur un *Traité élémentaire de musique ;* Paris, Hachette, 1833, 1 vol. in-12 de 114 pages, dont la dernière édition a paru chez le même, sous le titre, *Principes raisonnés de la musique*, 1846, 1 vol. in-8°. Enfin, M. Quicherat a publié plusieurs écrits relatifs à la musique dans la *Revue de l'Instruction publique*. Pour ses autres travaux étrangers à cet art, on peut consulter les ouvrages généraux de biographie et de bibliographie.

QUIDANT (Joseph), connu sous les noms d'*Alfred Quidant*, bien qu'*Alfred* ne soit pas son prénom, est fils d'un marchand d'instruments de Lyon. Il est né dans cette ville, le 7 décembre 1815, et y a fait ses premières études de musique et de piano. Arrivé à Paris à l'âge de seize ans, il entra au Conservatoire le 1er avril 1832 ; mais il y resta peu de temps, parce qu'il fut attaché à la maison du célèbre facteur de pianos Erard, pour faire entendre les instruments aux amateurs qui visitaient les magasins. Son talent de pianiste s'étant perfectionné par de persévérantes études, c'est le même artiste qui a fait briller les produits de cette grande maison, pendant trente ans environ, dans toutes les expositions de l'industrie, soit nationales, soit universelles. M. Quidant s'est fait connaître comme compositeur par un certain nombre de légères productions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° *La Fête au village*, grande valse; Paris, Lemoine. — 2° Fantaisie, en forme de valse chromatique; Paris, Colombier. — 3° Cantique, ou Fantaisie de Salon, op. 13,; ibid. — 4° *Mazeppa*, grande étude-galop, op. 21 ; ibid. — 5° *Les Mystères du cœur*, pièces de genre, en cinq numéros, op. 24, 27, 30, 32, 33; ibid. — 6° Grande étude-valse, op. 29, ibid. — 7° *La Marche de l'Univers*, fantaisie, op. 34, ibid. — 8° *L'Horloge à musique*, caprice, op. 35, ibid., etc.

QUIGNARD (....), maître de musique de la cathédrale de Soissons, en 1752, a publié de-

puis 1746 jusqu'en 1754 la cantate d'*Andromède*, les cantatilles *Le Flambeau de l'Amour*, *Le Retour du Roi*, *L'Isle des Plaisirs*, *La Paix*, et *Daphnis et Chloé*. On a aussi de lui trois livres d'airs à chanter, trois livres de sonates pour deux flûtes et un livre de sonates en trios pour deux violons et basse. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), disent que le premier livre des sonates pour deux flûtes de Quignard a paru en 1756; c'est une erreur, car, dom Caffiaux cite les trois livres dans son *Histoire de la musique*, qu'il acheva en 1754. Quignard a écrit aussi des messes et des motets pour le service de la cathédrale de Soissons; mais ces compositions sont restées en manuscrit.

QUILICI (Maximilien), directeur de la musique particulière du duc de Lucques, est né dans la ville de ce nom, au commencement du dix-neuvième siècle. Le premier ouvrage qui a fait connaître cet artiste est l'opéra *Francesca di Rimini*, qui fut représenté au théâtre ducal de Lucques en 1829. Ce même opéra, joué au théâtre de la Pergola à Florence, le 15 septembre 1831, n'eut pas de succès et n'obtint que trois représentations. Une messe, composée par le maître Quilici, fut exécutée à l'église *Saint-Ferdinand* de Lucques, en 1843, et fut considérée alors comme un bon ouvrage. Le même artiste a écrit des chœurs et des cantates pour le service de la cour. Quelques morceaux de la partition de *Francesca di Rimini* ont été gravés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi, ainsi que six ariettes à voix seule avec piano de M. Quilici. Lorsque le Lycée musical de Lucques a été organisé, en 1841, le maître Quilici y a été chargé de l'enseignement du chant, de l'accompagnement, de la théorie de la musique et de l'esthétique.

QUILLET (Charles), amateur de musique, né à Passy, près de Paris, en 1797, est fils d'un chef de bureau du ministère de la guerre. Il s'est fait connaître par un petit ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour connaître dans quel ton l'on est, et pour savoir ce qu'il faut à la clé* (sic) *dans tous les tons*, Paris, Henri Lemoine, 1829, in-4°. Cette méthode, purement empirique, n'est pas propre à faire distinguer le ton par les élèves, lorsque la pièce de musique module.

QUINAULT (Jean-Baptiste-Maurice), connu sous le nom de *Quinault aîné*, fils d'un acteur de la Comédie française, qui obtint du duc d'Orléans, régent du royaume, des lettres de noblesse, débuta le 6 mai 1712 au Théâtre-Français, dans le rôle d'Hippolyte de *Phèdre*, fut reçu le 27 juin suivant, et partagea avec son frère (Quinault-Dufresne) les premiers rôles dans la comédie, depuis 1718 jusqu'en 1733. Retiré dans cette dernière année à Gien, il y mourut en 1744. Quinault était bon musicien, chantait avec goût dans les divertissements de la Comédie française, et composait la musique de la plupart des intermèdes qu'on exécutait à ce théâtre. En 1729, il fit représenter à l'Opéra *Les Amours des Déesses*, ballet-opéra en quatre actes, dont la musique eut du succès. Quinault était homme d'esprit et brillait par ses bons mots dans la Société des gens de lettres.

QUINAULT (Marie-Anne), sœur du précédent, débuta à l'Opéra en 1709, dans le *Bellérophon* de Lulli, et n'y eut qu'un succès médiocre. En 1713 elle quitta ce théâtre, et deux ans après elle fut reçue à la Comédie française, d'où elle se retira en 1722. Douée d'une rare beauté et de beaucoup d'esprit, elle fut la maîtresse du duc d'Orléans, régent du royaume, puis du vieux duc de Nevers, père du duc de Nivernais, qui passa même plus tard pour l'avoir épousée en secret. La protection de ces hauts personnages lui avait fait obtenir une pension sur la cassette du roi, et un logement au Louvre, dans le pavillon de l'Infante, qu'elle conserva pendant plus de soixante ans, et dans lequel elle était visitée par la plus haute noblesse. Elle y mourut en 1793, à l'âge de plus de cent ans. Élève de son père pour la musique, elle composait des motets qu'elle faisait exécuter à Versailles, dans la chapelle du roi. Un de ces motets fut trouvé fort beau et lui fit obtenir, grâce à la bienveillance du duc d'Orléans, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel; distinction qui n'avait jamais été accordée à une femme, et qu'aucune autre n'a eue après mademoiselle Quinault.

QUINTANELLA (Hyacinthe), mansionnaire de la collégiale de Saint-Pétrone, à Bologne, et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne de la même ville, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut académicien philharmonique. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Motetti a voce sola*, op. 1, Bologne, Giac. Monti, 1672, in-4°.

QUINZANI (Lucrezio), moine de Cîteaux au monastère de la Cava, naquit à Crémone, vers le milieu du seizième siècle. Il fut considéré comme un des meilleurs musiciens de son temps. On connaît de lui un ouvrage qui a pour titre : *Introitus Missarum quatuor vocum*, Francfort-sur-le-Mein, 1585, in-4°. Cette édition est faite d'après une autre qui avait été publiée en Italie (*voy.* Arisi, *Cremona litterata*, t. II, p. 455).

QUINTILLIEN (Aristide). *Voyez* ARISTIDE QUINTILLIEN.

QUIRSFELD (Jean), né à Dresde, le 22 juillet 1642, fit ses études à Wittenberg, et y obtint le grade de maître en philosophie. Après qu'il eut quitté cette université, il fut nommé *cantor* à Pirna, puis diacre, et enfin archidiacre dans cette ville, où il mourut le 18 juin 1686. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Breviarium musicum oder kurzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singe-Kunst, etc., erlernen kan* (Abrégé de musique, ou court précis dans lequel un garçon peut apprendre facilement et en peu de temps l'art du chant); Pirna, 1675, in-8° quatre feuilles et demie. Une 2e édition, augmentée d'exercices et de canons à deux voix, dans les douze modes, a été publiée à Dresde, chez Martin Gabriel Hubner, en 1683, 112 pages in-8°, avec une préface de cet éditeur. La troisième édition a été publiée chez le même en 1688, la quatrième en 1702, et la dernière en 1717, toutes in-8° de huit feuilles et demie. Quirsfeld a aussi publié un livre choral intitulé : *Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten, etc., in einem vollstændigen Gezangbuche, darinnen über* 1000 *Lieder zu finden, etc.* (Son de la harpe spirituelle de dix cordes, consistant en un livre choral complet, où se trouvent plus de mille chants, etc.); Leipsick, 1679, in-8°. Corneille de Beughem cite aussi du même auteur (*Biblioth. Mathem.*, p. 108) un livre intitulé : *Aurifadina mathematica de sono;* Leipsick, 1675, in-8°.

QUITSCHREIBER (Georges), né à Cranichfeld, en Saxe, le 30 décembre 1569, fut nommé, en 1594, par le comte de Schwarzbourg, cantor et maître d'école à Rudolstadt. En 1598, il obtint la place de cantor à Jéna; en 1614, il eut la place de ministre à Heinichen, et en 1629, il réunit en la même qualité les paroisses de Magdala, Ottstedt et Mœina. Il mourut en ce dernier endroit en 1638. On a de lui un livre élémentaire concernant l'art du chant, intitulé *De canendi elegantia præcepta ;* Jéna, 1598, in-4°. Il a aussi publié un traité qui paraît être destiné au même objet, et qui a pour titre : *Kurz Musikbüchlein*, *in teutschen und lateinischen Schulen für die Jugend zu gebrauchen, mit Bericht wie man Gesænge anstimmen solle* (Petit livre de musique à l'usage de la jeunesse dans les écoles allemandes et latines, etc.), Leipsick, 1605, in-8° ; Leipsick, 1605, et Jéna, 1607, in-8° de six feuilles. Comme compositeur, Quitschreiber s'est fait connaître par le recueil des psaumes à quatre voix imprimé à Jéna, 1608, in-4°, par des chants religieux à quatre voix, ibid., 1611, in-4°, et par le 4me psaume à six voix, ibid., 1622, in-4°.

R

RAAB (Léopold-Frédéric), né en 1721, à Glogau, en Silésie, fit pendant plusieurs années ses études au collége des jésuites de Breslau, et y apprit aussi les éléments de la musique. Rau, violoniste de cette ville, lui donna des leçons de violon, puis Raab se rendit à Berlin où il devint élève de François Benda. Le style de cet artiste lui devint si familier, qu'on avait peine à distinguer ses compositions de celles de son maître. Il fut successivement attaché à la musique du margrave Charles et du prince Ferdinand, de la famille royale de Prusse. Il vivait encore à Berlin en 1784. Ses concertos pour le violon sont restés en manuscrit.

RAAB (Ernest-Henri-Otto), fils du précédent, naquit à Berlin en 1750. Il fit ses études musicales sous la direction de son père, et devint un des violonistes allemands les plus distingués de son temps. Admis en 1770 dans la musique particulière du prince Ferdinand de Prusse, il obtint, en 1784, un congé pour voyager en Allemagne; puis il se rendit à Pétersbourg, où il obtint une place de musicien de la cour. Il vivait encore à Pétersbourg en 1801.

RABASSA (D. Pedro), compositeur espagnol et licencié ès arts, fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence en 1713, qu'il ne quitta que pour une position semblable, à la cathédrale de Séville, en 1724. Il mourut en 1760, à un âge très-avancé. Les œuvres musicales de cet artiste, particulièrement pour la musique d'église, à 4, à 8 et à 12 voix, sont en très-grand nombre. Il en existe une partie à Valence, et une plus grande quantité à Séville. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré une des compositions de Rabassa dans la seconde série de sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*. Ce maître a laissé en manuscrit un grand traité de contrepoint et de composition, en un volume in folio de 516 pages, intitulé *Guia para los que quieran aprender composicion* (Guide pour ceux qui veulent apprendre la composition).

RACANI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1581, in-4°. — 2° *Misse a quattro e cinque voci;* Venise, 1588, in-4°.

RACHELLE (Pierre), premier violoncelle de la cour ducale de Parme, s'est fait connaître par un traité abrégé du violoncelle intitulé : *Breve metodo di violoncello compilato da*, etc.; Milan, Ricordi, in-fol de 37 pages gravées.

RACKNITZ (Joseph-Frédéric, baron DE), maréchal de la maison du prince électeur de Saxe, et chevalier de Malte, naquit à Dresde, le 3 novembre 1744. D'heureuses dispositions pour la musique lui firent cultiver cet art avec succès dès ses premières années. A l'âge de dix-sept ans, il entra au service militaire ; mais il prit sa retraite en 1769, fut nommé chambellan en 1774, et maréchal du palais en 1790. En 1802 l'opéra de la cour et la chapelle du prince furent placés sous sa direction. Cet amateur a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin; Dresde, Hilscher, 1790 — 2° Douze chansons allemandes et françaises, avec accompagnement de piano; ibid., 1791. — 3° Douze entr'actes arrangés pour le piano, ibid., 1795. Le baron de Racknitz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions. Il est mort à Dresde, le 10 avril 1818.

RACKWITZ (....), facteur d'orgues sué.

dois, vivait à Stockholm en 1798. Ce fut lui qui construisit pour l'abbé Vogler, et sur ses plans, l'orchestrion et le piano que cet abbé appelait *organochordon*.

RADECKE (Robert), né le 31 octobre 1830, à Dittmannsdorf, près de Waldenburg (Silésie), apprit sous la direction de son père, organiste et *cantor* dans ce lieu, les éléments du violon, du piano et de l'orgue. Il était encore enfant lorsqu'il joua du piano avec succès dans quelques concerts donnés dans les petites villes des environs. Pendant les années 1845 à 1848, il fréquenta les classes du gymnase (collége) de Breslau. Dans le même temps il reçut des leçons de piano et d'orgue d'Ernest Kohler, et continua l'étude du violon chez Lüstner, ainsi que celle de la composition sous la direction de Brosig. Entré au conservatoire de Leipsick en 1848, il y passa deux années et y perfectionna son talent sur les trois instruments qu'il avait étudiés depuis son enfance. Lorsqu'il en sortit, il se livra à l'enseignement et fut directeur de l'académie de chant jusqu'en 1853 : il obtint alors la place de chef des chœurs du théâtre; mais il ne la conserva pas longtemps, car dans la même année il fut appelé pour le service militaire dans l'armée prussienne. Arrivé à Berlin, il y fonda des soirées de musique de chambre, après qu'il eut obtenu son congé, et dans l'hiver de 1858-1859, il y établit de grands concerts de musique d'orchestre et de chœur, à l'imitation de ceux du Gewandhaus de Leipsick. Comme compositeur, Radecke a publié environ dix recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, plusieurs suites de chants pour deux et trois voix de femmes, des pièces pour le piano à deux et à quatre mains, des duos pour piano et violon et pour piano et violoncelle; enfin, on connaît de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame de Shakespeare, *Le Roi Jean*. Il a fait chanter à la *Peter-Kirche* de Berlin, en 1856, le premier psaume pour un chœur de voix de femmes; la cantate religieuse intitulée *Der liebe Huldigung*, pour voix seule et chœur de femmes, exécutée le 6 mai 1858; le 13e psaume, pour voix seule, chœur de voix de femmes et orgue, exécuté le 4 juin 1859.

RADECKE (Rodolphe), frère du précédent, né à Dittmannsdorf, vit à Berlin, où il se livre à l'enseignement. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants à 4 voix, et quelques pièces pour le piano.

RADEKER (Henri), organiste et carillonneur de la grande église de Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Caprice pour le clavecin, Amsterdam, 1740. — 2° Concerto pour le clavecin, ibid. — 3° Deux sonates idem, ibid.

RADEKER (Jean), fils du précédent, naquit à Harlem vers 1730. Élève de son père, il fut d'abord organiste au village de Beverwyck, près de Harlem, puis il succéda à Henri Radeker dans ses places d'organiste et de carillonneur. Il a publié en 1762, à Amsterdam, trois sonates pour clavecin et violon ; mais il est connu principalement par sa description historique du grand orgue de Harlem, intitulée : *Korte Beschryving van het beroemde en prachtige Orgel, in de groote of Saint-Bavoos-Kerck te Haerlem;* Harlem, Enschede, 1775, 32 pages in-8°.

RADICATI (Félix-Alexandre), professeur de violon au lycée musical de Bologne, et directeur de l'orchestre du théâtre de cette ville, naquit à Turin, en 1778. Son père, Maurice de' Radicati, appartenait à une famille noble, mais peu favorisée de la fortune. Félix était encore fort jeune lorsqu'il reçut des leçons de violon de Pugnani (voyez ce nom). En 1816, Radicati fit un voyage dans la Lombardie; deux ans après, il était à Vienne. Il a fait représenter à Bologne un opéra intitulé : *Ricciardo Cuor di leone*. Radicati avait épousé la cantatrice Thérèse Bertinotti. Il est mort le 14 avril 1823, par suite des blessures qu'il reçut dans la chute d'une voiture où il se trouvait, et dont les chevaux s'emportèrent. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 17 ; Mayence, Schott. — 2° Idem, op. 21 ; Vienne, Cappi. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 11, 14 ; Vienne, Artaria; op. 15, Vienne, Weigl; op. 16, Vienne, Artaria. — 4° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7, 13 ; Vienne, Weigl ; op. 20 ; Milan, Ricordi. — 5° Duos pour 2 violons, op. 1, 2, 3 ; Vienne, Cappi ; op. 9, 10, 12, 19 ; Vienne, Artaria. — 6° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 18, 22 ; Milan, Ricordi. — 7° Ariettes italiennes, avec acc. de piano, op. 3 ; Vienne, Weigl.

RADICCHI (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit à Venise, en 1778, l'opéra intitulé *Il Medonte*.

RADINO (Jean-Marie), organiste de l'église *San-Giovanni in Verdara*, à Padoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un livre de pièces pour le luth ou le clavecin, lequel a pour titre : *Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1592, petit in-4° obl. Bien que le titre indique que les pièces contenues dans le recueil sont en tablature, la notation est

ordinaire sur une portée de 5 lignes pour la main droite, et la partie de la main gauche, qui fait l'harmonie, est notée sur une portée de 8 lignes.

RADOWITZ (Joseph-Marie), lieutenant général au service de Prusse, et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Blanckenbourg, le 6 février 1797, et mourut à Berlin le 25 décembre 1853. Le cinquième volume de ses œuvres complètes, imprimées à Berlin chez Reimer, renferme plusieurs morceaux qui concernent la musique, particulièrement la musique d'église, Jean-Jacques Rousseau comme musicien, J.-S. Bach, les impressions produites par la musique, la critique musicale, et l'opéra.

RADZIWILL (le prince Antoine-Henri), d'une illustre famille polonaise, est né dans le duché de Posen, le 13 juillet 1775. En 1815, le roi de Prusse l'a nommé gouverneur du grand duché de Posen. Amateur passionné de musique et violoncelliste distingué, ce prince a publié des romances françaises, avec accompagnement de piano, des polonaises et plusieurs chants allemands. En 1796, il épousa la princesse Louise-Frédérique de Prusse, et le majorat de Nieswicz et d'Olyka lui échut en partage, Ce prince mourut à Berlin dans la nuit du 8 au 9 avril 1833. Son œuvre la plus considérable est la musique qu'il a composée sur le *Faust* de Gœthe, dont la partition a été publiée en 1835, à Berlin, chez Trautwein, par les soins de Rungenhagen, directeur de l'Académie royale de chant de cette ville, sous ce titre : *Partitur Aufgabe von Fursten Antony Radziwill compositionen, zu den dramatischen Gedichten* Faust, *von Gœthe*. La même partition, arrangée pour piano seul, par J. P. Schmidt, a paru chez le même éditeur, et il en fut fait une traduction en polonais, qui a été publiée en 1844, à Wilna, chez Zuwadzki. Cet ouvrage remarquable a été représenté avec succès à Dantzick, Cobourg, Hanovre, Kœnigsberg, Leipsick, Potsdam, Prague et Weimar. L'Académie royale de chant de Berlin l'a exécuté souvent le jour anniversaire de la mort du prince Radziwill.

RAEDT (Pierkin de), musicien flamand qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par une messe à 4 voix, intitulée *Quam dicunt homines*, qui se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124), dont M. de Coussemaker a donné une description complète dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (pages 65-91). Le même savant a publié, à la fin de ce volume, le *Sanctus* en partition de la messe de Pierkin de Raedt (n° 9) ; mais au lieu de la clef d'*ut* sur la deuxième ligne qui se trouve à la partie de *ténor*, il faut substituer la même clef sur la quatrième ligne, sans laquelle le morceau n'aurait pas de sens harmonique. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne n'est bien placée qu'à la partie du *contratenor*.

RÆUSCH (Charles), organiste distingué à l'église principale de Rostock, est né à Wismar, vers 1810. Il s'est fait connaître d'une manière avantageuse par les ouvrages suivants : 3 *Préludes* pour l'orgue, op. 1 ; Hambourg, Cranz ; 2 préludes pour un clavier et pédale d'orgue, op. 2, ibid. ; Pièces faciles pour l'orgue, op. 4 ; Leipsick, Hofmeister.

RAFAEL (Charles-Frédéric), né en Bohême, fut conduit dans son enfance en Silésie, et reçut son éducation musicale à Breslau. En 1816, il entra dans une troupe de comédiens ambulants, puis fut attaché au théâtre de Breslau. En 1828, il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, et depuis lors il a vécu dans la capitale de la Silésie, en qualité de professeur de cet art. Il y vivait encore en 1840. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Pater noster* (en allemand), à 4 voix, sans accompagnement ; Breslau, Leuckart. — 2° *Wenn's weiter nichts ist*, chant allemand à quatre voix ; Breslau, Fœrster. — 3° Quolibet de Kudras à voix seule, avec accompagnement de piano ; Breslau, Leuckart. — 4° Les quatre saisons, chants à 4 voix d'hommes ; Breslau, Fœrster.

RAFF (Antoine), né en 1714 à Gelsdorf, dans le duché de Juliers, est considéré comme le chanteur le plus habile qu'ait produit l'Allemagne au dix-huitième siècle. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études chez les jésuites, à Cologne. Déjà il était parvenu à l'âge de vingt ans et il ne savait pas une note de musique. Des motifs inconnus ne lui ayant pas permis d'entrer dans les ordres, il fut obligé d'accepter une place de précepteur dans le lieu de sa naissance. C'est alors que la beauté de sa voix de ténor lui suggéra le désir d'apprendre à lire la musique ; mais privé du secours d'un maître, ce ne fut qu'avec beaucoup de peine qu'il apprit seul à déchiffrer des airs faciles. L'électeur de Cologne, ayant entendu parler de la belle voix de l'instituteur de Gelsdorf, le fit venir à sa cour, et lui fit chanter dans un oratorio des solos qu'un musicien de la cour lui avait appris. L'électeur de Bavière l'ayant entendu, dans une visite qu'il fit à Cologne en 1736, éprouva tant de plaisir à l'audition de cette belle voix, qu'il engagea Raff à son service et l'emmena à Munich. Le compositeur Ferandini (*voyez* ce nom), alors maître

de chapelle de la cour de Bavière, fut chargé de diriger l'éducation musicale du chanteur improvisé, et lui fit faire de rapides progrès; mais bientôt lui-même comprit la nécessité de confier son élève aux soins d'un grand professeur de chant, et, d'après ses conseils, Raff fut envoyé à Bologne, dans l'excellente école de Bernacchi, dont il devint un des élèves les plus distingués. Après avoir reçu, pendant environ trois ans, les leçons de ce maître célèbre, il débuta à Florence avec succès; parut ensuite sur plusieurs théâtres, et retourna à Munich en 1742. Il y chanta dans les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l'électeur Charles-Théodore, puis il se fit entendre au couronnement de l'empereur à Francfort, et enfin il chanta en 1749 à Vienne, dans la *Didone* de Jomelli. Acteur médiocre, il rachetait par la perfection du chant les défauts de son jeu. Dans la même année, il retourna en Italie où son talent fut accueilli avec enthousiasme, particulièrement à Naples. On rapporte comme une preuve des émotions que Raff pouvait faire naître par son chant l'anecdote suivante : La princesse Belmonte-Pignatelli, après la mort de son mari, était en proie à une douleur sombre et muette qui faisait craindre pour sa vie: un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât un mot ou versât une larme. Chaque soir on la portait dans ses jardins, les plus beaux de toutes les *villas* qui environnent Naples; mais ni le plus beau site, ni le charme des soirées de cet heureux climat ne produisaient en elle les émotions d'attendrissement qui seules pouvaient lui sauver la vie. Le hasard conduisit Raff dans ces jardins au moment où la princesse y était couchée sur un lit de repos; on le pria d'essayer l'effet de sa belle voix et de son talent sur les organes de la malade; il y consentit, s'approcha du bosquet où reposait M^me^ de Belmonte, et chanta la canzonette de Rolli :

Solitario bosco ombroso;
Etc.

La voix touchante de l'artiste, l'expression de son chant, la mélodie simple et douce de la musique et le sens des paroles adapté aux circonstances, aux lieux, à la personne, produisirent une impression si puissante, un effet si salutaire, que la princesse versa des larmes qui ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours et qui la sauvèrent d'une mort inévitable.

En 1752 Raff se rendit à Lisbonne et y chanta pendant trois ans. Appelé ensuite à Madrid, il y débuta en 1755 avec un succès qui alla jusqu'à l'enthousiasme. La mort du roi, arrivée quatre ans après, ayant obligé Farinelli à s'éloigner de l'Espagne et à retourner en Italie, Raff, devenu son ami et son protégé, le suivit, et se fit entendre sur les principaux théâtres. A Rome, il produisit une impression si vive, que le pape le décora de l'ordre de l'Éperon d'or. En 1770, il s'aperçut des atteintes portées par le temps à la souplesse et au timbre de son organe vocal, et prit la résolution de quitter la scène. De retour à Manheim dans la même année, il y chanta, à la demande de l'électeur palatin, dans l'opéra intitulé *Günther von Schwarzbourg*. En 1770 il fit un voyage à Paris, puis retourna à Manheim, et suivit la cour palatine à Munich, en 1779. Alors il ouvrit, dans sa maison, une école de chant; mais la sévérité des études où il voulait astreindre ses élèves les lui fit perdre bientôt, dans un pays où l'art du chant véritable n'était pas estimé à sa juste valeur. Alors le célèbre chanteur cessa de s'occuper de musique, vendit le piano qui servait à l'accompagner, donna la collection de ses airs à un ami, et se livra aux exercices de dévotion. La lecture de livres pieux et de médecine, interrompue seulement par celle des poésies de Métastase et des ouvrages de Cervantes, occupait ses loisirs. Il mourut à Munich le 28 mai 1797, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

RAFF (Joachim), pianiste, violoniste, et compositeur, est né le 27 mai 1822 à Lachen, sur le lac de Zurich (Suisse). La littérature et les sciences occupèrent d'abord sa jeunesse, quoiqu'il eût étudié d'une manière sérieuse la musique et le piano; mais en 1843, il s'éprit d'une passion véritable pour cet art et publia en peu de temps un certain nombre d'ouvrages pour le piano dans les formes habituelles de cette époque, telles que pièces caractéristiques, fantaisies brillantes, caprices, rondos, romances sans paroles et autres du même genre. Depuis 1850 il a résidé plus ou moins longtemps dans quelques localités des provinces rhénanes, s'y livrant en partie à l'enseignement du piano, à la composition et à la critique musicale dans les journaux; puis il se rendit à Weimar près de Liszt et écrivit, pour le théâtre de cette ville, l'opéra intitulé *Le Roi Alfred*, qui y fut représenté sans succès. Devenu ardent admirateur des œuvres de Richard Wagner, il a écrit pour la glorification de ce novateur un livre intitulé *Die Wagnerfrage* (la question de Wagner). On connaît aussi, de la composition de Raff, une fantaisie pour violon avec orchestre, des duos pour piano et violoncelle et pour piano et violon, des *Lieder* et des chants pour des voix d'hommes. Au moment où cette notice est écrite (1862), cet artiste littérateur est établi à Wiesbaden.

RAFFAEL (Ignace-Wenceslas). *Voyez* RAPHAEL.

RAFFANELLI (Louis), excellent bouffe italien, né en 1752, dans un village de la province de Lecce, au royaume de Naples, apprit la musique chez un musicien attaché à la cathédrale de Lecce, et entra au théâtre à l'âge de vingt-deux ans. Une voix de basse médiocre, mais un talent naturel pour l'expression comique le rendaient propre à l'emploi des rôles bouffes, dans lesquels l'étude lui fit faire de si grands progrès, qu'il put être plus tard considéré comme un modèle parfait en son genre. Après avoir fait les délices des Napolitains au petit théâtre des Fiorentini, pendant plusieurs années, il se décida à paraitre sur de plus grandes scènes et fut engagé à Rome en 1779. Il joua ensuite à Parme, à Padoue, à Venise, et enfin à Milan, dans l'été et dans l'automne de 1784. Au printemps de cette même année, il avait épousé la cantatrice Julie Moroni, qui joua avec lui sur plusieurs grands théâtres. En 1789 Raffanelli fut engagé par Viotti pour la fameuse troupe italienne du théâtre de *Monsieur*, à Paris. On lui donna dans cette ville le nom de *Préville italien*, à cause de l'excellence de son jeu. Les événements du 10 août 1792 dispersèrent les acteurs de cette troupe, et Raffanelli se rendit à Vienne en 1793. L'année suivante il alla en Italie, chanta à Trieste, à Padoue, à Turin, puis s'embarqua à Gênes pour l'Angleterre. Le premier consul Bonaparte ayant fait organiser de nouveau un Opéra italien à Paris, en 1802, Raffanelli fut rappelé et s'y fit encore admirer. Dans l'automne de 1804, il joua à Milan, et dix ans après on le revit dans la même ville au petit théâtre *Re*; mais, parvenu alors à l'âge de soixante-deux ans, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après il a quitté la scène. On ignore où il s'est retiré.

RAFFY, ou **RAFY**, facteur d'instruments à vent, né à Lyon, vécut dans la première moitié du XVI[e] siècle, sous le règne de François I[er]. Cet artiste est connu par quelques vers de Clément Marot et de Baïf : on y voit que ses instruments, excellents pour son temps, étaient fort recherchés des amateurs.

Voici ce qu'en dit Marot, dans sa quatrième complainte :

De moi auras un double chalumeau,
Fait de la main de Raffy Lyonnois;
Lequel à peine ai eu pour un chevreau,
Du bon pasteur Michau, que tu cognois.
Jamais encor n'en sonnay qu'une fois,
Et si le garde aussi cher que la vie.

Baïf en parle ainsi dans *Les Jeux*, églogue du *Devis* :

Après tous ces propos, j'apporte une musette
Que Rafy, Lyonnois, à Marot avoit faite.

On ne connait plus aujourd'hui d'instruments fabriqués par Raffy.

RAGUÉ (Louis-Charles), amateur distingué, vécut à Paris depuis 1775 jusqu'aux événements de la révolution française, en 1792, puis se retira à la campagne, dans les environs de Moulins. En 1784 il fit représenter à la Comédie italienne *Memnon*, opéra en trois actes, dont il avait composé la musique et qui n'eut point de succès. Deux ans après il donna au même théâtre *l'Amour filial*, en deux actes, qui fut mieux accueilli. Ragué avait du talent sur la harpe et a publié de sa composition : 1° Sonates pour la harpe, œuvres 2[e], 4[e], 5[e], 15[e] et 16[e]; ces deux derniers extraits des œuvres de Pleyel ; Paris, Cousineau. — 2° Sonates pour harpe et violon, op. 12 et 13, ibid. — 3° Duos pour deux harpes, op. 1, 7, 8, 18, ibid. — 4° Trios pour harpe, violon et violoncelle, op. 9, ibid. — 5° Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 19, ibid. — 6° Airs variés pour harpe seule, op. 3, ibid. — 7° Concerto pour harpe et orchestre, op. 6, Paris, Leduc. — 8° Trois symphonies pour orchestre, op. 10, ibid. On n'a aucun renseignement sur l'époque de la mort de Ragué.

RAGUENEAU-DE-LA-CHAINAYE (Armand-Henri), né à Paris, le 16 janvier 1777, a publié divers ouvrages de facéties, des pièces de théâtre, et un recueil intitulé : *Annuaire dramatique*, contenant l'indication du personnel des théâtres, les noms des directeurs, acteurs, chanteurs, musiciens d'orchestre, etc., le répertoire des tragédies, comédies, opéras et ballets, et des notices nécrologiques sur les auteurs, chanteurs etc.; Paris, 1804-1822, 17 vol. in-32. Audiffret a pris part à la rédaction de cet annuaire, qui a paru sous le voile de l'anonyme. Le dernier volume contient les années 1821 et 1822. Ragueneau-de-la-Chainaye a été coopérateur de l'*Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année* 1821, avec Châlons-d'Argé.

RAGUENET (L'abbé François), littérateur, naquit à Rouen vers 1660. Après avoir fait ses études avec distinction, il embrassa l'état ecclésiastique et devint précepteur des neveux du cardinal de Bouillon. En 1698, il accompagna ce cardinal à Rome, et s'y livra à l'étude des monuments d'art qui s'y trouvent. La musique italienne y devint aussi pour lui l'objet d'une admiration enthousiaste. De retour en France, il

entreprit la comparaison de cette musique avec celle de Lulli et des musiciens de son école, et exalta le mérite de la première dans un livre intitulé : *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras* (1), Paris, 1702, in-12 ; Amsterdam, 1704, in-12 de 124 pages. Cet ouvrage a été traduit en anglais, sous ce titre : *A comparison between the French and Italian music and operas*, Londres, 1709, in-8°. L'écrit de Raguenet souleva l'indignation des partisans de la musique française, dont Lecerf-de-la-Vieville-de-Fresneuse (*voy.* Lecerf-de-la-Vieville) prit la défense avec chaleur. Raguenet répondit à celui-ci par la *Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1705, in-12 de 174 pages. Le *Journal des Savants* entra dans la discussion, à propos de ce dernier écrit, et se rangea parmi les adversaires de Raguenet (ann. 1705, p. 1194 et suiv.). On trouve la liste des ouvrages de l'abbé Raguenet, lesquels n'ont pas de rapport avec la musique, dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 438-439) et dans les recueils généraux de Biographies. On croît que cet abbé mourut en 1722, dans une retraite qu'il s'était choisie loin de Paris ; mais on rapporte diversement les circonstances de sa mort. Trublet l'attribue à un suicide : « L'abbé Raguenet (dit-il) eut aussi son coin de folie, puis- « qu'il finit par se couper la gorge avec un rasoir.» (*Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle;* Paris, 1760, in-12, p. 167).

RAGUSA (Vincent), moine franciscain, naquit en Sicile le 7 février 1630, fit ses vœux dans le couvent de Modica, et y passa toute sa vie. Il y mourut le 24 mai 1703, laissant un grand nombre de compositions pour l'église, qui ont été conservées longtemps dans la bibliothèque de son couvent.

RAHLÈS (Ferdinand), né à Düren, petite ville de la Prusse rhénane, vers 1812. En 1839, il y était directeur d'une société chorale, pour laquelle il a écrit un grand nombre de chants à 4 voix. Il a publié aussi plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano. En 1844, M. Rahles a fait à Cologne des lectures publiques sur la musique, et dans l'année suivante il ouvrit un nouveau cours de ces lectures à Coblence.

(1) Ce titre est rapporté d'une manière inexacte dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

RAI (Pietro) ; *voy.* **RAJ.**

RAICK (Dieudonné) (1), prêtre, organiste et compositeur, naquit à Liége, dans les premières années du dix-huitième siècle. On voit par les registres de la cathédrale d'Anvers qu'il y entra comme enfant de chœur vers l'âge de huit ans. Ce fut dans cette église qu'il fit son éducation musicale. Ce fut aussi à Anvers qu'il fit ses humanités et ses premières études de théologie. La place d'organiste de la cathédrale et de la confrérie du Saint-Sacrement étant devenue vacante au mois de juillet 1721, par la mort de La Fosse, qui en était titulaire, Raick l'obtint au concours dans le mois suivant. Il s'y fit remarquer par la distinction de son talent. Il fut ordonné prêtre par l'évêque d'Anvers, le 6 avril 1726. Des difficultés qui survinrent dans cette année entre lui et la confrérie du Saint-Sacrement, ainsi que d'autres discussions qu'il paraît avoir eues avec les chanoines de la cathédrale, le décidèrent à donner sa démission et à se rendre à Louvain, où il fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre en 1727. Pendant qu'il en remplissait les fonctions, il continua à l'université ses études de théologie et de jurisprudence, et fut reçu licencié en droit civil et en droit canon. Après avoir occupé la place d'organiste de Saint-Pierre jusqu'en 1741, il accepta celle d'organiste de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Il est vraisemblable que la brillante réputation que lui avait faite son talent dans cette ville ainsi qu'à Louvain, avait donné des regrets aux chanoines de l'église *Notre-Dame* d'Anvers, car après la mort de Chrétien de Trazegnies, organiste de cette cathédrale, ils conçurent le projet de le faire revenir, pour occuper la place où le souvenir de son talent ne s'était pas effacé, quoique trente ans se fussent écoulés depuis son départ. Des négociations eurent lieu à ce sujet entre l'évêque d'Anvers et celui de Gand, et Raick rentra dans ses anciennes fonctions le 25 décembre 1757, avec le titre de chanoine de la deuxième fondation, ou de vicaire du chœur de musique. Il mourut dans cette position le 29 ou 30 novembre 1764. On connaît de sa composition : 1° *Six suites de clavecin, dediées à Mlle la comtesse Rose, née comtesse d'Harrach, composées par Dieudonné Raick, prêtre, licencié ès droit, organiste de l'é-*

(1) J'extrais les faits de cette notice des annexes de la notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Vanden Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle* (Paris, Bruxelles et Louvain, 1862). Une partie de ces faits a été fournie à M. Van Elewyck par le chevalier Léon de Burbure, avec beaucoup de circonstances que j'ai cru devoir supprimer.

glise collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Œuvre premier. Se vendent chez l'auteur à Louvain. Bruxelles. J.-C. Rousselet, graveur. — 2° *Trois sonates pour le clavecin*, à Gand, chez Wauters. Ces ouvrages sont d'un bon style. D'autres pièces pour le clavecin, composées par cet ecclésiastique, se trouvent en manuscrit disséminées à Gand, à Louvain et à Bruxelles. M. Van Elewyck dit (dans sa notice sur *Matthias Van den Gheyn*, p. 67) : « On a longtemps prétendu que le fils de Bach était l'inventeur des sonates : les œuvres de Raick détruisent complétement cette supposition. » Le sentiment national qui a dicté cette phrase est ici dans l'erreur : on n'a pas attribué l'invention des sonates à Ch. Ph. Em. Bach, car ce genre de pièces existait avant la fin du dix-septième siècle; ce qui appartient à Bach, c'est la forme et le caractère de la sonate moderne, devenus les modèles de toute la musique instrumentale telle que symphonies, quatuors, etc. D'ailleurs, le premier œuvre de sonates de Bach a été publié à Nuremberg en 1742. Les ouvrages de ce grand homme ont été répandus dans l'Europe; Raick, au contraire, n'a publié ses sonates qu'après cette date, pendant son séjour à Gand, et n'a été connu que d'un petit nombre de ses compatriotes.

RAIENTROPH (Fortunato), compositeur dramatique, né à Naples, de parents allemands, fit ses études au collége royal de musique de cette ville. Il y fit représenter en 1837, au théâtre *Nuovo*, l'opéra intitulé *20 anni d'Esilio*, dont la musique legère et facile eut quelque succès. L'*Astuccio d'Oro*, son second ouvrage, fut joué au même théâtre en 1839, et obtint quelques représentations. En 1842, le même artiste donna *La Figlia del soldato*, qui ne réussit pas, et deux ans après il fit représenter *Lo Zio Batista*, qui ne fut pas plus heureux. M. Raientroph avait à Naples de la réputation comme professeur de chant lorsque je visitai cette ville en 1841.

RAIGER (....), compositeur à Vienne, vers les premières années du dix-neuvième siècle, ne m'est signalé que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 10; Vienne, Cappi. — 2° Grand trio pour flûte, violon et violoncelle, op. 7, ibid, — 3° Trio pour piano, flûte et basse, op. 12, ibid. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 11 et 13, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op; 8 et 14; ibid. — 6° Rondo pour piano, Vienne, Haslinger. — 7° Variations, id., op. 15; Vienne, Cappi.

RAILLARD (L'abbé F.), membre du clergé de Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, est né en 1804 à Montormentier, petit hameau du diocèse de Langres. Le goût de la musique était héréditaire dans sa famille; son bisaïeul était d'une remarquable habileté sur le hautbois; son grand-père et son père étaient violonistes, mais aucun d'eux n'exerçait la profession de musicien. M. F. Raillard fit ses études au séminaire de Langres et y reçut les ordres ecclésiastiques. Son aptitude pour les sciences le fit distinguer par ses supérieurs, qui le choisirent pour les enseigner dès 1827, d'abord au grand séminaire où il venait de terminer ses études théologiques, puis au grand et au petit séminaire de Pamiers, au collége de l'Assomption à Nîmes, et en dernier lieu au collége de Juilly. L'Académie des sciences de l'Institut de France a accueilli avec faveur plusieurs mémoires de M. l'abbé Raillard sur des sujets de physique et d'astronomie, dont les résumés ont été publiés dans le *Cosmos*, revue scientifique rédigée par M. l'abbé Moigno. A l'occasion des nouvelles éditions du Graduel et de l'Antiphonaire romains publiées par une commission d'ecclésiastiques de Reims et de Paris (Paris, Lecoffre, 1852), M. l'abbé Raillard se livra à des recherches dans les livres de chant manuscrits du moyen âge, et publia le résultat de ses études dans un livre, entièrement lithographié, qui a pour titre : *Explication des neumes ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien, avec des tableaux de comparaison et un recueil de chants religieux, extraits d'un manuscrit du onzième siècle*. Paris, E. Repos (sans date), grand in-8°. L'analyse de cet important travail serait trop étendue pour trouver place ici : ce sujet sera traité dans mon *Histoire générale de la musique*. Les autres ouvrages publiés par M. l'abbé Raillard sont : *Chant grégorien restauré*; Paris, Périsse frères, 1861, 1 volume grand in-8°, gravé, de 106 pages, et précédé d'explications et d'éclaircissements de 16 pages. — *Sur l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien*, article publié dans la *Revue archéologique*. — *Sur les quarts de ton du graduel* Tibi Domine, dans la même Revue, 1861. — *Mémoire sur la restauration du chant grégorien*; Paris, Périsse frères, 1862, gr. in-8° de 46 pages, avec un tableau des neumes. M. l'abbé Raillard cultive la musique pratique et joue de plusieurs instruments, particulièrement du violon, du violoncelle et de la contre-basse.

RAIMONDI (Ignace), violoniste distingué et compositeur, naquit vraisemblablement à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, et reçut des leçons de Barbella, dont il était le meilleur élève. Vers 1762, il se fixa à Amsterdam, où il établit des concerts périodiques.

Il y était encore en 1777 ; mais il paraît s'en être éloigné avant 1780, et l'on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. Le 15 janvier 1777, il avait fait exécuter à Amsterdam une symphonie imitative, intitulée *les Aventures de Télémaque*, dont il est rendu compte dans l'*Esprit des Journaux* (ann. 1777, p. 300). On a gravé de la composition de Raimondi : 1° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, Amsterdam et Berlin, Hummel. — 2° Trois concertos pour violon, ibid. — 3° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, ibid.

RAIMONDI (Pietro), célèbre professeur de contrepoint et compositeur, naquit à Rome le 20 décembre 1786, de parents pauvres qui ne lui léguèrent que l'indigence dans ses premières années. A l'âge de onze ans, il perdit son père; et sa mère qui prit un nouvel époux dans l'année suivante, alla s'établir à Gênes, et l'abandonna aux soins d'une sœur de son père dont le cœur était heureusement meilleur, et qui jouissait d'une certaine aisance. Cette bonne femme recueillit son neveu et confia son éducation à un prêtre, pour qu'il lui enseignât les éléments de la langue latine et le préparât à entrer dans l'état ecclésiastique. Après deux années employées à ces études, le jeune Raimondi déclara résolûment à sa tante qu'il ne se sentait pas de vocation pour l'église. Contrariée dans ses projets, elle ne lui retira pas néanmoins sa protection, et lui demanda ce qu'il voulait être. « Musicien, lui « dit-il ; je ne me sens de goût que pour cette « profession. — Eh bien ! soit; mais songe à être « persévérant cette fois, et à profiter des sacri- « fices que je fais pour toi. » Sans perdre de temps, elle le conduisit à Naples, et le fit entrer au Conservatoire de *la Pieta dei Turchini*, où il fut placé sous la direction du maître *La Barbara*, pour le chant et l'accompagnement des *partimenti*, ainsi que sous celle de Tritto, pour le contrepoint. Pendant six années, Raimondi suivit avec ardeur les leçons de ces professeurs, et acquit une connaissance complète des procédés de l'art. A l'expiration de la dernière année, il reçut de sa tante une lettre par laquelle elle lui déclarait qu'elle allait fixer son séjour à Florence, et ne pouvait plus désormais pourvoir à son entretien. Ne pouvant plus dès lors payer le prix de sa pension au Conservatoire, il en sortit et prit la résolution de retourner à Rome. Pour s'y rendre, il dut faire le voyage à pied. En y arrivant, il retrouva le frère de son père qui l'accueillit avec affection, mais qui, trop pauvre lui-même pour venir en aide au jeune musicien, l'envoya chez sa tante à Florence. Lorsqu'il y arriva, il était exténué de fatigue et malade. Le pauvre Raimondi ne retrouva plus dans son ancienne protectrice les mêmes sentiments : la seule marque d'intérêt qu'elle lui donna, fut de le faire entrer à l'hôpital de *Santa Maria Nuova* ; triste situation pour un jeune homme de vingt ans, qui, jusqu'alors, s'était bercé des illusions de la gloire à venir. Grâce à sa bonne constitution, il triompha de la maladie, peut-être même de la médecine, et se retrouva dans la rue, respirant un air pur, et sans autre souci que la difficulté de trouver un gîte et d'apaiser sa faim. Il prit alors la résolution d'aller près de sa mère à Gênes; bien qu'elle lui eût montré peu de tendresse jusqu'alors, et sans tarder, il prit à grands pas le chemin de la délicieuse contrée connue sous le nom de *Rivière de Gênes*. Les enchantements de cette vallée le ramenèrent à ses rêves de bonheur. Pour la première fois, il comprit alors quel était l'état avancé de son instruction musicale et sentit qu'il pouvait acquérir l'indépendance par sa propre force.

Arrivé à Gênes, il s'y livra au travail et se fit bientôt connaître comme artiste de mérite. Son premier ouvrage, représenté dans cette ville en 1807, avait pour titre : *Le Bizzarrie d'amore*. Dans l'année suivante, il donna au même théâtre *La Forza dell' imaginazione ossia il Battuto contento*, puis le monodrame *Ero e Leandro*. Appelé à Florence en 1810, Raimondi y écrivit pour le théâtre de *La Pergola*, l'opéra bouffe intitulé *Eloisa Werner*. Le souvenir des années heureuses qu'il avait passées au Conservatoire de Naples ne s'était pas effacé de son esprit : il voulut revoir cette ville, et peu de temps après son arrivée (en 1811), il y composa l'*Oracolo di Delfo*, pour le théâtre Saint-Charles. Ce fut le premier ouvrage dans lequel il mit en évidence sa rare habileté dans l'art d'écrire pour les voix et pour l'orchestre. Dans la même année, il donna au théâtre du Fondo *Il Fanatico deluso*. En 1813, il écrivit à Rome *Amurat secondo*, qui fut suivi de la *Lavandaia*, à Naples. L'opéra bouffe était celui dans lequel il réussissait le mieux : les premiers ouvrages où il donna des preuves de cette spécialité de son talent furent *Il Fanatico deluso*, et *Lo Sposo agitato*. Son chef-d'œuvre dans le même genre est son opéra *Il Ventaglio*, joué à Naples en 1831, puis sur tous les théâtres d'Italie; ouvrage charmant où se trouvent plusieurs morceaux d'une grande distinction, particulièrement un trio de premier ordre. Dans des circonstances plus favorables, nul doute que l'attention publique ne se fût fixée sur les productions de Raimondi ; mais cet artiste entrait dans la carrière précisément en même temps que Rossini, dont le puissant génie s'em-

para immédiatement de tout l'intérêt du monde musical, et plongea dans l'ombre les travaux de tous les autres compositeurs de l'Italie. Toutefois, il faut le reconnaître, lors même que le géant de Pesaro n'eût pas régné sans rival sur la scène lyrique, le talent de Raimondi n'était pas de nature à produire de grands effets dramatiques, car c'est moins par le brillant de l'imagination et par l'audace de la fantaisie que son nom s'est ajouté à la liste des compositeurs illustres, que par le génie de la combinaison des sons; génie en son genre non moins rare que tout autre, et que cet artiste a possédé au degré le plus éminent.

Jusqu'en 1823, la plupart des opéras de Raimondi furent écrits pour les théâtres de Naples, pour Rome et pour la Sicile. Dans cette même année 1823, il fut appelé à Milan pour y composer *Le Finte Amazzoni*, ouvrage qui eut peu de succès. Dans l'année suivante il devint directeur de la musique des théâtres royaux de Naples. Déjà, avant sa nomination à cette place il avait composé pour le théâtre Saint-Charles, outre ses opéras, la musique de beaucoup de grands ballets : le nombre s'en élève à plus de *vingt et un*. Raimondi conserva la même position jusqu'en 1832; mais après l'éclatant succès de son opéra *Il Ventaglio*, il reçut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire de Palerme. Aucun choix ne pouvait être meilleur, car Raimondi était incontestablement le musicien italien dont l'instruction était la plus solide. Il a été la gloire de cette institution pendant plus de dix-huit ans. Par ses soins et ses leçons, plusieurs jeunes Siciliens acquirent de l'habileté dans l'art d'écrire : parmi les plus distingués, on cite les noms de Pittari, Barbieri, Bonanno, Chiaramonte et Cutreva, dont le *Solitario*, joué au théâtre de Palerme en 1838, donnait de grandes espérances, et qui, par des circonstances inconnues, n'a pas poursuivi sa carrière d'artiste.

La place de maître de chapelle de la basilique de Saint-Pierre du Vatican étant devenue vacante au mois de mars 1850, par la mort de Basilj, ce fut Raimondi qui l'obtint. Nul n'en était plus digne, ou pour mieux dire, il n'y avait point de compositeur en Italie qui pût entrer en comparaison avec lui pour l'étendue et la profondeur des connaissances dans l'art sérieux. A cette époque, et dans l'espace de quarante et un ans (1807 à 1848), Raimondi avait donné soixante-deux opéras sur les théâtres principaux de l'Italie, vingt et un grands ballets en deux et trois actes; de plus, il avait écrit cinq oratorios, non compris l'oratorio triple dont il sera parlé tout à l'heure; quatre messes à grand orchestre; deux messes à deux chœurs réels, dans le style sévère *a capella;* deux messes de *Requiem* à grand orchestre; une autre messe de Requiem à 8 et 16 voix réelles; quatre vêpres complètes avec orchestre et orgue; des complies; un *Credo* à 16 voix réelles; un *Libera*, écrit pour les obsèques de la reine Caroline de Naples; un *Te Deum* à 4 voix; trois *Stabat Mater* à 2, 3 et 4 voix; trois *Miserere* à 4 et à 8 voix, dont un avec orchestre; trois *Tantum ergo;* deux litanies; plusieurs psaumes à 4 et à 8 voix, avec orchestre; les Sept paroles de J.-C. à 3 voix; deux symphonies à grand orchestre, combinées pour être exécutées ensemble; les cent-cinquante psaumes de David à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, dans le style *alla Palestrina*, formant une collection de 15 volumes; un recueil de basses remplies d'imitations et fuguées pour l'étude de l'accompagnement et de la composition, publié à Milan, chez Ricordi, à Rome et à Naples; un nouveau genre de compositions scientifiques inventé par l'auteur, et démontré en douze morceaux très-remarquables, ouvrage publié à Naples, chez P. Tramater; deux fugues en une, bien que différentes de forme, ouvrage divisé en dix exemples, et qui a été imprimé à Rome; une collection de *partimenti*, composée de quatre-vingt-dix basses, avec trois accompagnements différents sur chacune, ouvrage élémentaire divisé en deux livres, et publié à Naples, chez Clausetti; quatre fugues à 4 voix, écrites en des tons différents, mais qui peuvent être réunies en une seule fugue à 16 voix; ce chef-d'œuvre de combinaison a été imprimé à la typographie *Tiberina*, de Rome; six fugues à quatre voix, en des tons différents, réunies en une seule fugue à 24 voix, publiées à Rome, à la même typographie; une fugue à 64 voix divisées en 16 chœurs; seize fugues à 4 voix; enfin, vingt quatre fugues à 4, 5, 6, 7 et 8 voix. Dans cet ouvrage, publié à Milan, chez Ricordi, on trouve quatre et cinq fugues réunies en une seule. On se sent l'esprit saisi de stupéfaction à la seule énumération de pareils travaux.

L'auteur de toutes ces choses, où brillent beaucoup d'inventions nouvelles, et surtout l'esprit de combinaison le plus extraordinaire qui ait jamais existé, voulut terminer sa carrière par un effort plus surprenant encore de force de tête. Environ deux ans après son retour à Rome, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre, il prépara l'exécution de son dernier ouvrage, à savoir l'oratorio de *Joseph*, œuvre colossale, composée de trois oratorios susceptibles de cinq combinaisons, que le poëte sicilien, Joseph Sapio, avait disposés pour le tour de force inouï du compositeur. Cette œuvre immense est le fruit de plusieurs années d'un travail environné de pro-

digieuses difficultés. Il semble que de telles choses ne peuvent être comprises que par le très-petit nombre de connaisseurs qui ont fait une étude spéciale des difficultés des compositions scientifiques; toutefois lorsque l'assemblée qui encombrait la salle du théâtre *Argentina* entendit les trois orchestres, les trois chœurs et les chanteurs solistes des trois oratorios *Putiphar, Pharaon* et *Jacob* se réunir en un seul corps d'environ quatre cents musiciens dans l'exécution simultanée de ces trois ouvrages; saisie par la majesté de cet ensemble, dont les détails conservaient toute leur clarté, cette assemblée fut émue de la suprême force de tête qui avait combiné de pareils effets; tout le monde se leva spontanément, jetant des cris d'admiration; une agitation impossible à décrire régna dans toute la salle; des battemens de mains, des trépignegnements, des hourras enthousiastes éclatèrent de toutes parts, tandis que les femmes, penchées sur le bord des loges, agitaient leurs mouchoirs. Raimondi avait pu contenir au dedans de lui-même le sentiment de sa force jusqu'à l'âge de soixante-six ans; sa philosophie avait su se résigner à l'obscurité relative dans laquelle il était resté pour la plus grande partie de l'Europe; mais il ne put supporter l'émotion de l'incomparable succès qui venait couronner sa vieillesse: il s'évanouit, et l'on fut obligé de l'emporter hors de la scène et loin du bruit pour lui faire reprendre ses sens.

On comprend l'impossibilité de rencontrer l'effet dramatique dans la combinaison de trois sujets absolument différents qui se développent simultanément. Il est facile de comprendre aussi que chacune des parties du grand tout ne peut avoir la plénitude et l'intérêt d'une œuvre simple dans laquelle le sentiment domine la conception. Enfin, on ne doit pas se persuader qu'il puisse y avoir dans une combinaison esthétique, telle que l'oratorio de *Joseph*, l'originalité d'idées qui se trouve quelquefois dans un opéra. Dans une composition semblable, le compositeur, incessamment occupé de la réunion totale des parties, est nécessairement obligé de sacrifier dans chacune de celles-ci des beautés qui ne pourraient entrer dans la combinaison. De là vient que le premier drame, intitulé *Putiphar*, n'a pas offert un grand attrait de nouveauté à l'auditoire, dans la première soirée, bien que plusieurs morceaux aient été remarqués par les connaisseurs; particulièrement un chœur d'eunuques à voix blanches d'un effet fort original, une prière de ténor bien chantée par Acchi, un beau trio chanté par *Adda*, femme de Putiphar, *Joseph* et *Pharaon*, ainsi qu'un ensemble *agitato* dans la troisième partie de ce premier drame, dont l'exécution fut dirigée par André Salesi.

Dans le second drame, intitulé *Joseph*, ou *Pharaon*, l'introduction est un chœur de fête, où le peuple de Memphis chante la gloire de Joseph. Ce chœur est disposé en accords *staccati* et *sotto voce*, pendant que les cors et trompettes font entendre une mélodie harmonisée d'un bel effet. Cette introduction fut fort applaudie. On distingue aussi dans ce drame le beau chant, *Vieni, ah! vieni, o mio diletto*, qui forme le thème principal du *finale* de la deuxième partie, et le *finale* de la troisième, *Per qual via d'infiniti portenti*, avec une instrumentation neuve et pittoresque.

Le *Jacob* est le même sujet sur lequel Méhul a écrit un de ses plus beaux ouvrages. L'introduction commence par un très-beau chœur de ténors et de basses, lequel est suivi d'un chant expressif et suave, sur les paroles: *Ah! di pianto eterno*, dans lequel Colini fit preuve d'un grand talent. Dans le *finale* de la première partie se trouve un trio de Rachel et de Judas réunis à Jacob, sur le beau chant, *Deh! cessate o figli miei*. L'introduction de la deuxième partie renferme un chœur du plus grand effet, accompagné de harpes, sur ces paroles, *O ria sventura! O duol!* Dans toutes les exécutions du *Joseph* qui se succédèrent depuis le 7 août 1852 jusqu'au 29 septembre, ce morceau excita un véritable enthousiasme. Un beau trio et le *finale* de la troisième partie ont aussi fait naître beaucoup d'intérêt. Mais c'est surtout lorsque, après avoir entendu et applaudi ces trois drames séparés, sous les directions de Salesi, Battaglia et Terziani, l'exécution simultanée de ces ouvrages, dirigée par Raimondi en personne s'est fait entendre; c'est alors, dis-je, que l'admiration pour une si grande conception n'a plus eu de bornes. Non-seulement aucune œuvre semblable n'avait jamais été essayée, mais sa possibilité ne s'était présentée à l'imagination d'aucun compositeur. Au point de vue esthétique, il n'est pas désirable que des tours de force de ce genre soient tentés; mais on ne peut s'empêcher de rendre un éclatant hommage au génie unique en son genre qui a pu concevoir et réaliser une entreprise si gigantesque. L'existence de Raimondi ne se prolongea qu'une année environ après son triomphe: il mourut à Rome le 30 octobre 1853.

La liste des ouvrages dramatiques de ce laborieux compositeur est classée de cette manière: Première période, de 1807 à 1814: 1° *Le Bizzarrie d'amore* (Gênes); — 2° *Il Battuto contento* (idem); — 3° *Ero e Leandro* (idem); — 4° *Eloisa Werner* (Florence); — 5° *L'Oracolo*

di Delfo (Naples); — 6° *Il Fanatico deluso* (idem); — 7° *Lo Sposo agitato* (idem); — 8° *Amurat secondo* (Rome); — 9° *La Lavandaja* (Naples). — Deuxième période, de 1815 à 1819 : 10° *Il Trionfo di Tito* (Turin); — 11° *Andromacca* (Palerme); — 12° *Il Sacrifizio d'Abramo* (Naples); — 13° *Radamisto e Zenobia* (?); — 14° *I Madianiti* (Palerme); — 15° *L'Esaltazione di Mardocheo* (Naples); — 16° *Il Dissoluto punito* (Rome). — Troisième période, de 1820 à 1830 : 17° *Ciro in Babilonia* (Rome); — 18° *Le Nozze dei Sanniti* (?); — 19° *Le Finte Amazzoni* (Milan, *Scala*); — 20° *La Donna Colonella* (Naples); — 21° *La Caccia d'Enrico IV* (idem); — 22° *Il Disertore* (idem); — 23° *Berenice in Roma* (ibid.); — 24° *Il Morto in apparenza* (ibid.); — 25° *Argia* (Milan), — 26° *Il Castellino dei fiori* (Naples); — 27° *La Fidanzata del parruchiere* (idem); — 28° *Don Anchise Campanone* (ibid.); — 29° *Il Principe feudatario* (Reggio); — 30° *L'Infanzia accusatrice* (Naples); — 31° *I Minatori Scozzesi* (Messine). — Quatrième période, 1830 à 1840 : 32° *Giuditta*, oratorio (Naples); — 33° *La Gioja pubblica* (idem); 34° *A mezza notte* (ibid); — 35° *Il Terno del lotto stornato* (ibid.); — 36° *Il Ventaglio* (Naples et dans toute l'Italie); — 37° *Palmitella maritata*, suite d'*Il Ventaglio* (Naples); — 38° *L'Orfana russa* (idem); — 39° *La Vita d'un giocatore* (ibid); — 40° *I parenti ridicoli* (ibid.); — 41° *Il Tramonto del sole* (ibid); — 42° *Vinclinda* (ibid.); — 43° *Ruth*, oratorio (ibid.); — 44° *Isabella degli Abenanti* (ibid.); — 45° *Il Presidente disgraziato* (ibid); — 46° *Il trionfo dell'Amore*; — 47° *Il nemico degli ammogliati*; — 48° *Il Vendimento*; — 49° *Rafaello d'Urbino* (Rome); — 50° *Peggio il rimedio del male* (Naples); — 51° *Il fausto Arrivo*; — 52° *Sueno primo*, — 53° *Il Caffetiere*; — 54° *Gli artifizi d'Amore* (Naples). — Cinquième période, 1841 à 1848 : 55° *Francesco Donato* (Palerme); — 56° *Il Trionfo delle donne* (idem); — 57° *Le Stanze da letto* (ibid.); — 58° *Il Giudizio universale*, oratoire, poésie d'Onofrio Abbate, exécuté à Palerme, en 1843; — 59° *Mosè al Sinaï*, oratorio (écrit à Palerme en 1844; — 60° *Putifar*; — 61° *Guiseppe giusto*; — 62° *Giacobbe*. (Ouvrages dont il est parlé précédemment. Raimondi commença cette grande composition au mois d'octobre 1844, et la termina dans les derniers mois de 1848).

Grands ballets composés pour le théâtre Saint-Charles de Naples, depuis 1812 jusqu'en 1828 : 1° *L'Orfano*; — 2° *Rosmunda*; — 3° *La caduta de' Giganti*; — 4° *Otrante liberata*; — 5° *La Promessa mantenuta*; — 6° *I Pazzi per forza*; — 7° *Un' ora*; — 8° *Irene d'Erstal*; — 9° *La Morte d'Ippolito*; — 10° *L'Orda Selvaggia*; — 11° *L'Orfanella di Ginevra*; — 12° *La Morte d'Achille*; — 13° *Giafar*; — 14° *I Due Geni*; — 15° *Ottaviano in Egitto*; — 16° *Pamile*; — 17° *Giulio Sabino*; — 18° *L'Oracolo in Cantina*; — 19° *Delitto et punizione*; — 20° *L'Isola della Fortuna*; — 21° *Amina*.

RAINPRUHTER (Georges-Joseph), fils d'un inspecteur des mines, naquit en 1728, à Drafeier, en Styrie. Après avoir reçu dans sa jeunesse une bonne éducation littéraire et musicale, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Salzbourg. Déjà bon musicien et habile sur la harpe, la mandore, la basse de viole et le violon, il commença dans cette ville des études de composition chez Adelgasser, et les acheva sous la direction d'Eberlin, maître de chapelle du prince évêque. En 1750, il obtint le titre de musicien de la chambre de l'électeur de Bavière, et fut envoyé à Altenœtting, en qualité d'administrateur des domaines. Le mérite des compositions qu'il écrivit dans cette résidence le fit nommer maître de chapelle du même lieu, par l'électeur Maximilien III; Rainpruhter en remplit honorablement les fonctions pendant plusieurs années, et mourut en 1800, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, d'antiennes et de cantates religieuses avec orchestre.

RAINPRUHTER (Jean-Népomucène-François-Séraphin), fils du précédent, naquit à Altenœtting le 17 mai 1752. Après avoir fréquenté le collége de Burghausen, il alla étudier la philosophie et le droit à l'université d'Ingolstadt. Son père lui avait enseigné la musique, et dès son séjour au collége de Burghausen, il avait donné, dans de petites compositions, des preuves de son aptitude pour cet art. Lorsqu'il quitta Ingolstadt, il se rendit à Salzbourg, pour y prendre des leçons de composition chez Léopold Mozart. Ses premiers essais furent si remarquables, que Michel Haydn en fit publiquement l'éloge, et considéra leur auteur comme un artiste distingué. Appelé à la direction du chœur du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, Rainpruhter en remplit les fonctions avec talent : il occupait encore cette position en 1812; mais depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On porte à plusieurs centaines ses compositions, qui consistent en symphonies, concertos pour divers instruments, quatuors, trios, duos, sérénades, messes solennelles, vê-

pres, litanies, antiennes, cantates, etc.; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

RAISON (ANDRÉ), organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, eut pour maître Titelouse (*voyez* ce nom). On a gravé de sa composition : *Livre d'orgue contenant cinq messes et une offerte sur le rétablissement du roi*; Paris, 1688, in-fol. obl. Le second livre a paru peu de temps après. Il y a du talent dans ces pièces, qui ont une grande supériorité sur ce que les organistes français du siècle suivant ont produit.

RAJ (PIERRE), compositeur, né à Lodi, en Lombardie, en 1773, étudia d'abord le piano et l'orgue sous la direction de maîtres particuliers, puis entra, en 1793, au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de Sala, puis de Piccinni. Ses études terminées, il retourna à Lodi et y obtint la chapelle *della Incoronata*. Plus tard il se fixa à Milan, où il fut nommé professeur de composition du Conservatoire et vice-censeur de cette institution. Il a écrit beaucoup de musique d'église, entre autres un oratorio en deux parties sur l'agonie et la mort de Jésus-Christ, qui fut exécuté pour la première fois à Monza, en 1807. Après la campagne de Prusse, il fit exécuter, en 1808, une cantate de circonstance au théâtre de la Scala, intitulée *Alessandro in Armenia*, pour le retour du prince Eugène et de l'armée italienne. Le 9 juin 1811, il fit exécuter, au palais du sénat italien, *l'Italia esultante*, cantate composée à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Depuis lors il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Spensierati*, représenté au théâtre *Re*, de Milan, en 1816. On a gravé de sa composition : 1° *Onore et Fedeltà*, cantate pour deux basses et soprano, Milan, Ricordi. — 2° *Alessandro in Armenia*, cantate à voix seule, ibid. Comme professeur de l'art d'écrire en musique, Raj est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Studio Teorico-pratico di contrappunto, compilato pe' suoi allievi*; Milan, Ricordi. Cet artiste est mort à Milan dans les derniers jours d'avril 1857, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

RAMAI (JEAN-BAPTISTE), habile constructeur d'orgues, né à Sienne en 1763, fut élève du fameux constructeur Tronci, de Pistoie. Il ne s'est pas moins fait remarquer par le nombre de ses instruments que par leur qualité. On lui doit les orgues de la paroisse de Montefoscoli, en 1792, de celles de Peccioli, en 1794, et de celles de Lajatico, en 1796. En 1797, il travailla à l'orgue de Sainte-Marie *in Monte*, près de Pise, et en 1799, il construisit celui de la collégiale de Serofiono. L'orgue de Saint-Vigile, fait en 1800, celui des Olivétains, en 1802, et celui de Sainte-Marthe, en 1805, sont ceux qu'il a élevés à Sienne. En 1804, il a fait celui de Saint-Augustin, à Cortone, et en 1805, celui de la paroisse de Caldana Tous ces instruments prouvent le talent du facteur.

RAMAZZOTTI (DOMITIEN), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Salmi vespertini e Magnificat a cinque voci*, Venise, 1567, in-4°.

RAMBACH (AUGUSTE-JACQUES), prédicateur de l'église Saint-Jacques, à Hambourg, et célèbre hymnologue, était déjà connu en 1802 par ses sermons, et vivait encore en 1832. On a de ce savant un excellent recueil d'hymnes et de cantiques de l'Église protestante, depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à l'époque actuelle, avec une introduction historique sur le chant des églises réformées. Ce recueil est divisé en deux parties dont la première renferme les hymnes et cantiques anciens, et l'autre, les modernes. Ce recueil a pour titre : *Anthologie christ. Gesænge aus allen Jahrh. der Kirche*, etc. (Anthologie des chants chrétiens de tous les siècles de l'Église, distribués dans l'ordre chronologique et avec des remarques historiques); Altona, 1816-1832, 5 vol. gr. in-8°. Les notes qui accompagnent les diverses pièces contenues dans ce recueil sont fort instructives. M. Rambach a aussi publié un livre rempli d'intérêt, sous ce titre : *Ueber Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des œffentlichen Gottesdienstes geleistet hat* (Sur le mérite de Martin Luther à l'égard du chant de l'Église, ou exposé de ce qu'il a fait pour l'amélioration du service divin, soit comme auteur liturgique, soit comme poëte et compositeur de chants); Hambourg, 1813, in-8° de 256 pages, avec un supplément de 92 pages. Enfin, ce ministre évangélique est aussi auteur d'un ouvrage intitulé : *Ueber dass Bedürfniss einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen mit besonderer Hinsicht auf Hambourg* (Sur la nécessité d'une disposition améliorée du service divin dans les églises protestantes, particulièrement en ce qui concerne Hambourg); Hambourg, 1815, in-8°.

RAMBURES (M. DE), propriétaire à Vaudricourt, près d'Abbeville (Somme), a inventé, en 1846, un système de notation de la musique, auquel il a donné le nom de *Sténographie musicale*, et qui a été adopté par le comité

supérieur d'enseignement primaire d'Abbeville. Son usage s'est répandu dans les écoles et dans les sociétés de chant de toute l'ancienne Picardie. Les bases du système de M. de Rambures sont la ligne droite tantôt verticale, tantôt inclinée à droite ou à gauche, ou horizontale, et des courbes de diverses formes. Ces signes présentent des variétés à chaque octave. A vrai dire, ce système n'est pas une sténographie, car il n'abrége pas la notation, ayant non-seulement un signe pour chaque son, mais aussi pour les durées, les altérations accidentelles, etc. M. de Rambures a cru prévenir les objections à cet égard par la possibilité de lier plusieurs signes au moyen d'un seul trait ; mais ce trait, devant suivre tous les contours des signes particuliers, n'abrége pas en réalité. Il résulte de ces observations que la notation dont il s'agit est purement arbitraire, qu'elle ne présente aucun avantage de simplification, et qu'elle a de plus le très-grave inconvénient d'enseigner une chose qui n'a aucun rapport avec la musique usuelle. M. de Rambures a publié, en ce qui concerne son système : 1° *Sténographie musicale appliquée à l'enseignement de la musique*; Abbeville, imprimerie de Jeunet, 1837, in-8°. — 2° *Tableaux lithographiés pour les modèles d'écriture de la notation sténographique*; ibid. — 3° *Notation musicale, rendue populaire par la sténographie*; ibid., 1845, in-16 de 56 pages.

RAMEAU (Jean-Philippe), le plus célèbre musicien français du dix-huitième siècle, naquit à Dijon le 25 septembre 1683 (1). Fils d'un père et d'une mère qui aimaient la musique, élevé dès ses premières années dans la culture de cet art, il y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de sept ans il lisait et exécutait sur le clavecin, à première vue, toute espèce de musique. Cependant ses parents, qui le destinaient à la magistrature, interrompirent ses études musicales pour le faire entrer au collége des jésuites. Rameau était né musicien, et rien de plus. Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment, pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades, étaient chargés par lui de traits de solféges ou de fragments de sonates. Les choses allèrent si loin, que la présence d'un tel étudiant dans le collége parut intolérable, et que ses parents furent priés de le retirer. Il en sortit avant d'avoir achevé sa quatrième, et depuis lors il ne fit plus d'études et ne lut plus d'autres livres que des traités de musique. Devenu libre et pouvant se livrer à ses goûts sans contrainte, il ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon, et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient, tant bien que mal, son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas les mêmes avantages pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence : son harmonie, bien que forte et riche de modulations, fut toujours incorrecte, et jamais il ne comprit bien les avantages de la méthode pratique du contrepoint, ni ce qui séparait celle-ci de la conception d'un système d'harmonie.

L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Être auprès de cette femme, ou lui écrire lorsqu'il en était éloigné, étaient devenus le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage, que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance, et obtint qu'il apprît au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie, dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art, et lui ferait oublier l'objet de son amour. Jean-Philippe se rendit en effet à Milan, et y arriva en 1701, dans un âge où son oreille semblait devoir être sensible au charme des mélodies ausoniennes ; mais l'habitude d'entendre la musique française l'avait déjà si bien façonné au style de cette musique, qu'il ne comprit rien à celui des opéras de Scarlatti, de Lotti et de Caldara (1). D'ailleurs, il ne pénétra pas

(1) Dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, j'ai donné, d'après La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, p. 464), la date du 25 octobre pour celle de la naissance de Rameau ; mais Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, fournit celle du 25 septembre 1683, dans son *Éloge historique de Rameau*, Dijon, 1770, in-8° : sans doute il se conforme en cela à l'acte de naissance, car il indique l'heure même (quatre heures du soir) à laquelle l'illustre musicien a vu le jour. Il est à remarquer, au surplus, que cette date du 25 septembre avait été déjà donnée par Chabanon, en 1764, dans son *Éloge de M. Rameau* (Paris, imprimerie de Lambert, in-8°), et M. Farrenc dit avec raison (*Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*), que la même date se trouve dans l'Almanach de Duchesne (*Les Spectacles de Paris*) pour l'année 1765, p. 6.).

(1) M. Maurice Bourges, dans une notice sur Rameau,

au delà de la capitale de la Lombardie, et son séjour à Milan ne fut pas assez long pour que son oreille s'accoutumât aux nouveautés qui la frappaient. Un directeur de spectacle, qui recrutait son orchestre pour donner des représentations dans le midi de la France, l'engagea dans sa troupe, en qualité de premier violon, et l'emmena à Marseille, à Lyon, à Nîmes, à Alby et dans d'autres villes, où il retourna à plusieurs reprises, et commença sa réputation par son talent sur l'orgue. A Montpellier, il rencontra un musicien nommé *Lacroix*, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompagnement du clavecin; lui-même avouait cette circonstance qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque, en même temps que l'excellence de l'organisation qui lui permettait, avec une éducation si mal faite, de fixer sur lui l'attention, comme organiste.

De retour à Dijon, après une absence de plusieurs années, Rameau n'y fit qu'un court séjour, malgré l'offre qu'il y reçut de la place d'organiste de la Sainte-Chapelle, et qu'il refusa. Une seule pensée l'occupait alors : c'était celle de la gloire, qu'il croyait ne pouvoir trouver qu'à Paris. Paris était donc devenu le but unique vers lequel tendait son imagination : il y arriva en 1717, déjà riche d'expérience, mais encore inconnu et n'ayant rien produit, quoiqu'il fût âgé de trente-quatre ans. Marchand (*voyez* ce nom) était alors l'organiste le plus renommé de la capitale : lorsqu'il se faisait entendre à l'église des Grands-Cordeliers, il y avait foule pour l'écouter. Rameau, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent. Accueilli avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami, et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des PP. de la Merci ; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris, en présence d'un tel adversaire. Ses moyens d'existence étaient insuffisants ; une place d'organiste dans une des paroisses pouvait seule faire cesser ce qu'il y avait de précaire dans sa situation : l'occasion se présenta pour en obtenir une ; mais cette fois encore Rameau retrouva dans Marchand l'arbitre de son sort ; car c'était lui qu'on avait choisi pour juger le concours ouverts entre Daquin et le musicien de Dijon pour la place d'organiste de Saint-Paul. Les œuvres d'orgue et de clavecin que nous avons des deux compositeurs ne laissent aucun doute sur l'immense supériorité de Rameau, et j'ai dit ailleurs (*voyez* DAQUIN) ce qu'on doit penser de l'historiette rapportée à ce sujet : cependant le jugement fut en faveur de Daquin, et son rival n'eut plus d'autre ressource que d'accepter l'orgue de Saint-Étienne, à Lille. Il ne resta pas longtemps dans cette ville, parce que son frère (1) lui offrit la place d'organiste de la cathédrale de Clermont, en Auvergne, qu'il laissait vacante par sa retraite. Rameau accepta, et consentit à souscrire un engagement à long terme avec le chapitre.

Le silence d'une ville placée dans un pays de montagnes, où les communications étaient difficiles, devait être favorable aux méditations de Rameau. Depuis longtemps excitées par la lecture des écrits de Zarlino, de Mersenne et de Descartes, ces méditations allaient conduire l'organiste de Clermont à la création du premier système d'harmonie qui eût vu le jour ; mais ce qui est digne de remarque, c'est que ce silence, cette vie calme et monotone d'une petite ville, tout en favorisant les spéculations d'un esprit sérieux, ne portèrent point atteinte à l'imagination de l'artiste, et ne l'empêchèrent pas de produire des motets, des cantates, des pièces de clavecin qui, considérés au point de vue de leur époque, attestent l'originalité de la pensée et la nouveauté du style. Quatre années employées à ces travaux avaient permis à Rameau d'y mettre la dernière main : il comprit que le temps était venu de réaliser ses projets et de se manifester au monde musical. Paris seul lui en offrait les moyens : mais un engagement l'enchaînait à Clermont, et ses démarches pour en obtenir la résiliation avaient été sans résultat. Il dut alors avoir recours à la ruse, et n'imagina pas de meilleur moyen que de déchirer l'oreille de l'évêque et des chanoines par une musique si barbare, qu'on finit par lui accorder la liberté qu'il réclamait. Cependant ne voulant pas laisser une fâ-

insérée dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1839, pag. 202), dit que le musicien français arriva en Italie au moment où Gasparini et Alex. Scarlatti faisaient place à Leo, Porpora, Vinci, Hasse, etc. ; mais Leo et Porpora ne commencèrent à écrire pour le théâtre que plus de quinze ans après le séjour de Rameau à Milan ; Hasse et Vinci ne donnèrent leurs premiers ouvrages que vingt-cinq ans après son retour en France.

(1) Claude Rameau, frère de celui qui est l'objet de cet article, fut un habile organiste attaché à l'abbaye de Saint-Bénigne et à la cathédrale de Dijon, et qui y mourut en 1761. Rameau eut aussi une sœur, nommée Catherine, qui enseignait le clavecin à Dijon, et qui y mourut en 1762.

cheuse impression sur son talent, il déploya toute son habileté le jour désigné pour le dernier de son service, et joua de manière à faire naître les plus vifs regrets dans l'esprit de ceux qui l'écoutaient. Arrivé à Paris en 1721, il y donna des soins à la publication de son traité d'harmonie, qui parut dans l'année suivante. Cet ouvrage ne fut pas compris; mais les critiques qu'on en fit tournèrent au profit de son auteur, en fixant sur lui l'attention du public. La publication de quelques cantates et de ses sonates de clavecin acheva de le faire connaître, et lui procura de bons élèves, qui devinrent ses admirateurs: de plus, il eut la place d'organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Le désir qu'il avait de travailler pour la scène l'engagea à faire des essais dans des fragments de chants et de danses pour des pièces de Piron représentées à l'Opéra-Comique, telles que *la Rose*, *le faux Prodige*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, etc. En 1726 parut son *Nouveau système de musique théorique*, où le système de la basse fondamentale, déjà indiqué dans le Traité d'harmonie, trouvait une base dans les phénomènes de résonnance de quelques corps sonores. Ces deux ouvrages et la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, qui fut publiée en 1732, lui firent la réputation d'un savant harmoniste, malgré les critiques des journalistes et les insinuations malveillantes de quelques envieux. Ni l'Académie des sciences, qui approuva les travaux de Rameau (en 1737 et 1749), ni les littérateurs qui en faisaient la critique, n'entendaient bien le sujet de la discussion; mais c'est une chose remarquable que cette science de l'harmonie, qui venait d'être créée par Rameau, trouva tout le monde prêt à en parler, comme s'il se fût agi de la chose la plus simple. Malgré les ennuis que lui suscitaient ces débats, le savant musicien y trouvait de l'avantage pour sa célébrité.

Cependant il n'était point satisfait encore; car il se sentait appelé à parcourir la double carrière de théoricien et de compositeur dramatique. En vain était-il cité comme le meilleur organiste de France; en vain sa musique instrumentale était-elle recherchée par tous les amateurs; Rameau se tourmentait de la pensée qu'il touchait à sa cinquantième année sans avoir pu parvenir jusqu'à la scène de l'Opéra, tandis que beaucoup de musiciens médiocres y étaient arrivés sans peine. Devenu maître de clavecin et d'accompagnement de M^me^ la Popelinière, femme du fermier général, il trouva heureusement un Mécène dans ce financier, qui entretenait un orchestre à son service, et donnait des concerts dans son hôtel, à Paris, et dans sa belle maison de Passy. La Popelinière obtint de Voltaire, pour son protégé, le livret d'un opéra dont *Samson* était le sujet. Rameau écrivit sa musique; l'ouvrage fut essayé chez le fermier général et plut beaucoup à ceux qui l'entendirent; mais Thuret, alors directeur de l'Académie royale de musique, peu séduit par un sujet de la Bible, refusa l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Longtemps après, celui-ci employa la musique de *Samson* dans son *Zoroastre*. D'abord découragé, il semblait vouloir renoncer au projet de se faire une réputation de compositeur dramatique; mais la Popelinière tint bon, et finit par lui faire avoir de l'abbé Pellegrin le livret d'*Hippolyte et Aricie*, moyennant une obligation de 500 livres donnée comme garantie contre la chute de l'ouvrage. Quelque temps après, le premier acte fut essayé chez le financier, et le bon abbé qui, comme on l'a dit, *dînait de l'autel et soupait du théâtre*, charmé de ce qu'il entendait, déchira le billet, en déclarant que de semblable musique n'avait pas besoin de caution. Cependant le succès de la représentation ne répondit pas d'abord aux espérances du poëte et des amis de Rameau. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 1^er^ octobre 1732, et les admirateurs de Lulli se réunirent pour en condamner le style, qu'ils appelaient bizarre, baroque et dépourvu de mélodie. On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide* dans le récitatif, et qu'il y eût moins de correction dans sa manière d'écrire; mais son harmonie avait bien plus de force, ses modulations étaient moins uniformes, ses chœurs avaient plus d'effet et d'énergie; enfin, son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lulli; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création. Depuis près de cinquante ans, il n'avait été rien donné à l'Opéra de Paris qui eût ce cachet de nouveauté. Tel fut néanmoins le mauvais accueil fait à cet ouvrage, qu'il fut à peine permis de l'achever. L'abbé Desfontaines accusa Rameau, dans son *Nouvelliste du Parnasse*, de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. Les pamphlets, les couplets satiriques accablèrent le compositeur, et l'on fit courir contre lui cette épigramme :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

Cette épigramme était une sottise de son auteur, car le beau n'est pas *la simple nature,* qui n'a rien à faire dans la musique. Le beau dans l'art est la création pure du génie, et la nature y est étrangère.

Rameau, étourdi de ces critiques, crut un moment s'être trompé, et dit à ses amis : « J'ai « cru que mon goût réussirait, et je vois qu'il « n'en est rien; mais je n'en ai point d'autre : « je ne ferai plus d'opéra. » Heureusement ceux qui le protégeaient contre ses ennemis ne se laissèrent point ébranler comme lui. Ils prirent sa défense, ramenèrent insensiblement l'opinion publique, et finirent par fixer l'attention sur une production qui avait été jugée avec légèreté. Grimm, qui n'aimait pas Rameau, prétend que le grand succès obtenu plus tard par la musique de ce compositeur, ne fut que le résultat des calculs des partisans de la musique française, en haine de l'italienne (1). Quoi qu'il en soit de cette assertion, il est certain que Rameau parvint à la plus brillante renommée en France par ses compositions dramatiques, et qu'il fit preuve d'une prodigieuse facilité dans ses travaux en ce genre; car bien qu'il eût donné son premier opéra à l'âge de cinquante ans, et qu'il fût presque constamment occupé de la rédaction de ses traités théoriques d'harmonie et de la polémique qu'ils soulevaient, il fit représenter à l'Opéra vingt-deux grands opéras ou opéras-ballets dans l'espace de vingt-sept ans. Il était âgé de soixante-dix-sept ans quand il fit jouer le dernier. Les biographes modernes qui ont essayé de faire l'appréciation de la musique de Rameau et de la nature de son talent, me paraissent l'avoir fait au hasard et sans avoir étudié ses ouvrages; car ils le louent pour des qualités qui ne sont point les siennes, et lui reprochent des imitations de Lulli qui ne sont pas fondées. Son *Castor et Pollux* a été à juste titre considéré comme son chef-d'œuvre. Tel était le mérite de quelques morceaux de cet opéra, qu'il s'est soutenu plusieurs années à côté même des opéras de Gluck. En 1791, Candeille refit la musique de cet ouvrage; mais désespérant de faire aussi bien que Rameau la scène où se trouve l'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, il la conserva telle qu'elle est dans l'ancienne partition.

Si le début de Rameau dans sa carrière avait été pénible, il en trouva la compensation dans l'espèce de domination qu'il exerça sur la musique en France pendant les trente dernières années de sa vie. Les discussions même qu'il eut à soutenir contre plusieurs savants, et qu'il semblait moins craindre que rechercher, augmentèrent son autorité, et rendirent son nom populaire. Le produit de ses leçons, de ses ouvrages et le revenu de ses places lui avaient assuré une aisance augmentée par une sévère économie, qu'on l'accusait de pousser jusqu'à l'avarice la plus sordide. Le roi avait créé pour lui la charge de compositeur de son cabinet; plus tard, il lui accorda des lettres de noblesse, et le nomma chevalier de Saint-Michel. Grimm prétend qu'il ne voulut pas faire enregistrer les titres de ces distinctions, *et se constituer en une dépense qui lui tenait plus au cœur que la noblesse* (1). Le même écrivain ajoute que Rameau était d'un naturel dur, sauvage, étranger à tout sentiment d'humanité. Diderot, dans le livre singulier intitulé *le Neveu de Rameau*, a dit aussi de l'oncle, avec sa manière originale : « C'est un philosophe dans « son espèce : il ne pense qu'à lui; le reste de « l'univers lui est comme d'un clou à un souf« flet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir « quand elles voudront; pourvu que les cloches « de la paroisse qui sonneront pour elles conti« nuent de résonner la douzième et la dix-sep« tième (2), tout sera bien. » Il y a beaucoup d'exagération dans ces paroles de deux hommes qui n'aimaient ni Rameau ni la musique française, dont il était le représentant à cette époque, et qui d'ailleurs conservaient contre lui de la rancune, à cause de ses démêlés avec les encyclopédistes. Rameau paraît avoir aimé l'argent,

(1) « Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et s'ils se relevèrent ensuite, ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens. Lorsque ensuite la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violents de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle, et ne pouvant soutenir Lulli, ils opposèrent le nom et la célébrité de Rameau aux partisans de la musique italienne. » (*Correspondance littéraire*, octobre 1764, tome 4, page 80. Édition de Paris, 1819.)

(1) Je ne sais où Castil-Blaze a pris l'anecdote qu'il raconte en ces termes : « Rameau reçoit des lettres de no« blesse, prélude nécessaire pour le rendre digne d'ac« cepter le cordon de Saint-Michel, que le roi lui desti« nait. Ce musicien se garde bien de faire enregistrer sa « patente nobiliaire. Louis XV pense que Rameau ne veut « pas débourser les frais de chancellerie, et lui fait pro« poser de se charger lui-même de cette dépense. — Que Sa « Majesté veuille m'en remettre l'argent, je saurai l'em« ployer d'une manière plus avantageuse. A moi des let« tres de noblesse? *Castor et Dardanus* me les ont de« puis longtemps paraphées.» (*Théâtres lyriques de Paris*; « *Académie royale de musique*, t. I, p. 184.) Quelle que fût la brusquerie du caractère de Rameau, il est impossible qu'il ait répondu par ce langage grossier à l'honneur qui lui était fait.

(2) Allusion au système d'harmonie de Rameau, basé sur la résonnance de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores.

penchant assez rare de son temps parmi les artistes, et fort commun aujourd'hui ; mais il serait injuste de prétendre que ce goût avait éteint en lui tout sentiment d'humanité; car il paya longtemps une pension à sa sœur infirme, et l'on sait qu'il rendit des services pécuniaires au compositeur Dauvergne et à l'organiste Balbâtre. Plusieurs académies avaient ouvert leurs portes à Rameau, sans qu'il recherchât ces honneurs. Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, de la taille et des autres droits municipaux. Sa taille était fort grande et sa maigreur excessive ; mais quoique son extérieur eût pu faire croire que sa santé était débile, il n'avait jamais été malade. Le régime qu'il avait adopté et sa sobriété le firent parvenir à un âge avancé, et lui permirent de se livrer à de grands travaux jusqu'à ses derniers jours. Sombre et peu sociable, il fuyait le monde et gardait, même avec sa famille, un silence presque absolu. Dans ses promenades solitaires, il n'abordait ni ne voyait personne. On le croyait absorbé dans de profondes méditations : cependant Chabanon, son ami, obtint de lui l'aveu que, dans ses vagues rêveries, aucun objet ne l'occupait précisément ; son esprit y était dans une sorte de somnolence, et ses jambes seules conservaient de l'activité. Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer. Ses panégyristes disent qu'il était naturellement modeste : il paraît en effet qu'il parlait peu de lui, lorsqu'il n'y était pas entraîné par la discussion ; mais il supportait impatiemment la contradiction, et quoiqu'il eût presque toujours tort dans les polémiques où il s'engagea, comme je le ferai voir plus loin, il prenait un ton dur et hautain, même avec les savants les plus recommandables. Ses théories harmoniques, dont il s'exagérait le mérite et l'importance, l'occupèrent jusqu'à ses derniers jours, et il mettait la dernière main à un livre concernant les avantages que la musique devait retirer de ce qu'il appelait *ses découvertes*, lorsqu'il mourut, à plus de quatre-vingts ans, le 12 septembre 1764. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'église Saint-Eustache. La direction de l'Opéra lui fit faire, à l'Oratoire, le 27 septembre, un service solennel, auquel tous les musiciens de Paris prirent part, et pendant plusieurs années, l'anniversaire de son décès fut célébré avec pompe dans la même église. Un second service fut célébré dans l'église des Carmes déchaussés, près du Luxembourg. La musique qu'on y exécuta était de Philidor. Un grand concours de monde se pressa dans ces cérémonies.

Rameau avait épousé une demoiselle Marie-Louise Mangot, qui lui survécut. « Mme Rameau, « dit Maret (*loc. cit.*), est une femme honnête, « douce, aimable, qui a rendu son mari fort heu« reux : elle a beaucoup de talent pour la mu« sique, une fort jolie voix et un bon goût du « chant. » Les enfants de Rameau furent : 1° Claude-François Rameau, écuyer, valet de chambre du roi. — 2° Marie-Louise, religieuse au couvent de la Visitation de Sainte-Marie, à Montargis. — 3° Marie-Alexandrine, qui, après la mort de son père, épousa un mousquetaire, nommé *de Gauthier*. On a fait plusieurs portraits de Rameau ; le premier a été gravé par Delattre, in-4° ; le deuxième et le plus beau a été fait par Benoist, d'après Restout, in-fol. ; le troisième a été gravé par Saint-Aubin, d'après Caffieri. Le petit portrait en pied de Carmontelle est plein d'esprit : c'est celui qui représente le mieux l'aspect du grand musicien, quoique le dessinateur ait un peu cherché la caricature. On trouve aussi le portrait de Rameau, gravé par Masquelier, dans le deuxième volume de l'*Essai sur la musique* de La Borde, au frontispice de la 12me année de la Gazette musicale de Leipsick, dans les *Essais physiognomoniques* de Lavater, et dans plusieurs autres ouvrages.

Célèbre comme organiste, plus célèbre encore comme compositeur dramatique, Rameau semble pourtant n'avoir voulu faire de ces titres de gloire que l'accessoire de sa renommée, tant il s'est élevé par la création de son système d'harmonie, quels qu'en soient d'ailleurs les défauts. On a parlé diversement de ce système, et l'on se fait en général une fausse idée de sa portée et de son mérite. Il n'est pas vrai, comme l'ont prétendu plusieurs écrivains français, qu'avant Rameau il n'y eût dans la science de l'harmonie et de la composition *qu'un amas indigeste de règles arbitraires, sans liaison entre elles, et souvent contradictoires*. Il n'est pas vrai non plus que toutes ces règles se soient évanouies en présence de la basse fondamentale, ni que celle-ci ait pu en tenir lieu ; car tous les préceptes de l'art d'écrire formulés par les anciens écrivains didactiques ont pour base les lois éternelles de la tonalité, tandis que les règles du système de la basse fondamentale sont souvent en contradiction avec ces lois. Mais ce n'est point là qu'est la gloire de Rameau, et ceux qui l'ont vanté sous ce rapport n'ont pas compris plus que lui le mérite de son œuvre. J'ai expliqué, dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), quelle était la situation de la science

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1840, nos 35 et 42.

avant Rameau, et quels ont été les résultats réels de ses travaux. L'exposé analytique de ces choses est trop étendu pour trouver place ici, et je suis obligé de renvoyer, pour les détails, à cette partie de mon travail : je me bornerai à indiquer les faits principaux.

L'art d'écrire la musique en harmonie avait reçu dans le moyen âge le nom de *contrepoint*. Les règles de cet art, perfectionnées par l'observation et par un sentiment plus exercé, avaient été puisées dans la conformation de la gamme et dans la tonalité dont elle est la formule. Deux accords consonnants (l'accord parfait et l'accord de sixte) et les dissonances introduites dans ces accords par des moyens artificiels, composaient tout le domaine harmonique de ces premiers temps. Plus tard, on y introduisit les accords dissonants, appelés *naturels*, parce qu'ils sont les produits immédiats de la constitution de la tonalité. Les auteurs de traités de contrepoint n'imaginèrent pas de rechercher l'origine des harmonies; mais ils constatèrent tout ce qui, dans leurs successions, satisfaisait aux exigences de la tonalité ou les blessait. De là les règles formulées dans leurs écrits. Lorsque l'harmonie des voix en usage jusqu'à la fin du seizième siècle, eut fait place aux chants à voix seule, accompagnés par l'orgue ou le clavecin, il fallut indiquer aux accompagnateurs l'harmonie qu'ils devaient faire entendre sur la basse écrite qu'on leur donnait pour les guider; cette basse prit le nom de *basse continue*, et l'on imagina de placer au-dessus de ces notes certains chiffres et signes qui faisaient connaître les principaux intervalles des accords qui devaient les accompagner. Telle est l'origine de la science de l'harmonie. Les travaux des harmonistes italiens et allemands ajoutèrent des faits nouveaux aux faits primitifs de cette science, pendant le dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième; ils s'attachèrent surtout à perfectionner l'art de l'accompagnement sur le clavier, qui était l'objet essentiel de la basse continue; mais, ainsi que les auteurs de traités de contrepoint, ils se livrèrent bien moins à des recherches sur la constitution des accords qu'à l'analyse des circonstances harmoniques et tonales de leur enchaînement. C'est dans cet esprit que furent rédigés les livres de Gasparini, de Printz, de Werckmeister, de Niedt, de Heinichen et même de Mattheson. Ce n'est pas à dire pourtant que les règles contenues dans leurs ouvrages ne soient, comme on l'a dit, dictées que par une aveugle routine, car elles étaient le produit de l'observation et les conséquences nécessaires des lois de la tonalité, comme les règles du contrepoint : seulement il y manquait le point de vue scientifique, et la conception d'un système de théorie.

C'est en cet état que Rameau trouva l'art. Livré à la lecture des livres de Mersenne, de Descartes et de Zarlino, dans sa solitude de Clermont, il y puisa la connaissance des nombres appliqués aux intervalles des sons. Une proposition de Descartes, où ce philosophe pose en fait que l'oreille ne saisit naturellement que les intervalles représentés par les nombres 1, 3, 5 et leurs multiples, le conduisit à considérer l'accord parfait majeur, produit par la génération de ces nombres, comme le type de toute harmonie. 1 lui fournissait le son fondamental; 2, l'octave; 3, l'octave de la quinte; 4, la double octave du son fondamental, 5, la double octave de la tierce, etc. Considérant les sons d'octaves comme identiques avec les sons primitifs, il rapprochait les intervalles et y trouvait l'accord parfait. Pour la formation de tous les autres accords, il lui parut qu'il ne s'agissait plus que d'ajouter d'autres sons à la tierce inférieure ou supérieure des accords parfaits majeur, mineur, ou d'en supprimer d'un côté pendant qu'on en ajoutait de l'autre. C'est par ces additions de tierces qu'il formait tous les accords de septièmes, de neuvièmes, etc. A l'égard des accords où la sixte et la quarte étaient caractéristiques de l'harmonie, il les obtenait par le renversement des accords primitifs. Cette génération des accords, qui obligeait Rameau à transposer l'accord parfait pour trouver les autres intervalles nécessaires à la formation des accords dissonants, ne lui permettait pas de faire entrer dans son système les considérations de tonalité, et tous les accords étaient autant de faits isolés qui n'avaient plus entre eux de rapport de succession. Dès lors toutes les règles des anciens harmonistes s'évanouissaient. Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir rejeté ces règles de succession et de résolution des accords, incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent pas contraires, il imagina sa théorie de la *basse fondamentale*. Cette basse n'était qu'un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie, et non une basse réelle : c'est pourquoi Rameau fait remarquer dans son *Traité d'harmonie* (p. 135), qu'on ne doit pas s'arrêter aux successions d'octaves et de quintes consécutives qu'elle exige. Il prescrivit des règles pour la formation de cette basse, mais il ne put les établir que d'une manière arbitraire : tout s'opposait à ce qu'il en exposât une théorie rationnelle, basée sur la nature même de l'harmonie. Ces règles avaient le défaut d'être insuffisantes pour une

multitude de cas, et d'être fausses dans quelques-uns. De plus, comme elles n'étaient qu'un moyen de vérification des fautes qui pouvaient échapper en écrivant, elles ne remplissaient pas les mêmes fonctions que celles des anciens harmonistes, dont l'objet était de faire éviter ces fautes. Tel est le système exposé par Rameau dans son *Traité de l'harmonie*, publié en 1722. Nonobstant ses vices radicaux, qui ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la correction dans l'art d'écrire, ce système, le premier où l'on a essayé de donner une base scientifique à l'harmonie, est une création du génie. Il renferme d'ailleurs une idée vraie, féconde, et qui seule eût immortalisé son auteur : je veux parler de la considération du renversement des accords, qui appartient à Rameau et sans laquelle il n'y a pas de système d'harmonie possible. Si nous nous plaçons au point de vue de la situation où se trouvait Rameau lorsqu'il conçut le sien, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête qui brille dans cette conception.

Le phénomene de la production sensible des harmoniques de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores, avait été observé antérieurement à la publication du *Traité d'harmonie* : Rameau, en ayant eu connaissance, y vit une confirmation manifeste de son système de l'harmonie primitive, puisée dans la nature. Enthousiasmé par ce fait, dont la portée n'est pas ce qu'il supposait, il en développa les conséquences dans son *Nouveau système de musique théorique*, publié en 1726. C'est dans cet ouvrage qu'il commença à se jeter dans un étalage de démonstrations de physique et de calculs par lesquels il espérait relever le mérite de sa théorie, mais qui n'ont au fond que peu de valeur. Dès qu'il fut entré dans cette voie, son esprit s'y abandonna sans réserve ; le premier fruit de ses méditations géométriques fut la publication de son *Traité de la Génération harmonique*, suivi de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et de plusieurs autres écrits où la manie du calcul finit par conduire l'auteur du *Traité d'harmonie* jusqu'à vouloir démontrer que toutes les sciences ont leur origine dans les proportions fournies par le corps sonore ; car, dans l'ignorance où l'on était alors d'une multitude de phénomènes acoustiques, Rameau était persuadé que tous les corps sonores produisaient les mêmes sons harmoniques, quelles que fussent leurs formes, leurs dimensions et le mode d'action vibratoire qu'on leur imprimât. L'Académie des sciences, et d'Alembert lui-même eurent le tort d'encourager Rameau à persévérer dans cette fausse direction, par des rapports sur ces ouvrages où l'on trouve des passages tels que celui-ci : « Ainsi l'harmonie, assujettie communément à des lois « arbitraires ou suggérées par une expérience « aveugle, est devenue, par le travail de Rameau, une science plus géométrique, et à « laquelle les principes mathématiques peuvent « s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus « sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici (1). » Plus tard, et lorsque Rameau eut déclaré la guerre aux encyclopédistes dans son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris, 1755), d'Alembert essaya de jeter quelque ridicule sur les prétentions du musicien à passer pour un géomètre, et voulut lui démontrer, dans une lettre imprimée en 1758, que le corps sonore ne donne par lui-même aucune notion des proportions des intervalles dont il fait résonner les harmoniques ; mais il avait affaire à un rude jouteur, qui ne s'effrayait point à l'idée d'entrer en discussion avec les plus savants, n'ayant nul souci de leurs arguments, et se complaisant aux siens. Il avait osé se mesurer avec Euler, dont il ne comprenait guère l'Essai sur une nouvelle théorie de l'harmonie ; il ne recula pas devant la nécessité de répondre à d'Alembert sur des matières de physique et de calcul, comme s'il ne se fût agi que d'une question de basse fondamentale. Le savant géomètre français aurait dû être averti du danger qu'il y avait à encourager Rameau dans ses fantaisies de science, par ce qui était arrivé au P. Castel. Ce jésuite avait accueilli avec bienveillance l'organiste de Clermont à son arrivée à Paris, en 1721, et bien que peu instruit dans la musique à cette époque, il avait fort goûté l'idée de sa basse fondamentale, et l'avait engagé à continuer ses travaux sur cette matière. Quatorze ans après, le même P. Castel, dans la seconde partie de ses *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*, insérée parmi les *Mémoires de Trévoux*, (août 1735, p. 1635), ayant cité un passage de *la Musurgia* de Kircher, qui semblait indiquer la première idée de la basse fondamentale, Rameau lui fit une rude réponse dans le même recueil (juillet 1736, p. 1691), et n'y montra pas cette modestie dont parlent ses panégyristes. Mais la partie était trop forte pour lui : la réplique du jésuite ne se fit pas attendre (septembre 1736, p. 1999) (2) : elle fut catégorique. « J'ai toujours

(1) Rapport de 1749, imprimé à la fin de la *Démonstration du principe de l'harmonie* pag. XIV. Le texte de ce rapport est altéré dans la *Biographie universelle* de M. Michaud, t. 37, pag. 32.

(2) M Maurice Bourges s'est trompé sur l'objet de la dispute, et sur les torts qu'il a attribués au P. Castel

« admiré (dit-il) et j'admire encore quatre pen-« sées sublimes de cet auteur (Rameau) sur son « art : 1° sa basse fondamentale; — 2° ses « accords fondamentaux; — 3° leur structure « par tierces, — 4° leur renversement par sixtes, « quartes, secondes, etc. Je ne m'en dédirai, je « crois, jamais. Après cette protestation, M. Ra-« meau doit voir que je suis fort éloigné de le « chicaner et de le suivre même dans les chicanes « qu'il fait à Kircher (p. 2003). Je lui dis... « que son grand objet devait être d'éclaircir et « d'étendre ses premières vues, et de fixer sur-« tout la modulation. Il en jugea autrement. Il « prit quelques arrangements du coté de la géo-« métrie, comme on le voit par son second ou-« vrage sous le nom, je crois, d'Introduction ou « de supplément au Traité de l'harmonie, *et « nous donna dans cet ouvrage quelques ta-« bles de nombres harmoniques qui ne vont « à rien* (p. 2020). » Il est assez remarquable que le P. Castel, auteur d'une analyse fort louangeuse de la basse fondamentale, publiée dans les *Mémoires de Trévoux*, et d'Alembert, qui s'était donné la peine d'extraire ses *Éléments de musique* des œuvres de Rameau, dans le dessein de rendre plus populaire cette même basse fondamentale, finirent tous deux par s'en dégoûter, et firent de très-solides objections contre cet objet de leur ancienne admiration, le premier dans les mêmes *Mémoires de Trévoux* (août 1735), l'autre dans une polémique qui parut en 1760. En somme la gloire de Rameau, comme théoricien, réside dans le *Traité d'harmonie*; ce qu'il publia dans la suite n'y ajouta rien; mais tous ces livres et ces pamphlets occupèrent le public de la basse fondamentale, et lui procurèrent une vogue dont il n'y eut jamais d'exemple à l'occasion d'une science nouvelle, et qui dura près de quatre-vingts ans. Le règne de la basse fondamentale n'était pas encore passé au commencement du dix-neuvième siècle, car on voit dans les procès-verbaux des séances du Conservatoire, pour la détermination d'une théorie de l'harmonie (2 et 5 juin 1801), que le système de Rameau fut tour à tour attaqué et défendu; mais l'adoption de la théorie de Catel fit bientôt oublier celle de la basse fondamentale. Grimm, dont la mauvaise foi égale l'ignorance des faits, assure que les écoles d'Italie et d'Allemagne n'ont jamais entendu parler des livres de Rameau concernant l'harmonie (*Corresp. littér.*, octobre 1764, tome 4, page 81) : or, il est précisément démontré que ces ouvrages ont fait naître les premières idées de théorie d'harmonie en Allemagne et en Italie, comme ils donnèrent naissance à des multitudes de systèmes chez les Français. La seule pensée de la possibilité d'une théorie scientifique de l'harmonie fut un trait de génie qui remua le monde musical et qui même encore aujourd'hui exerce son influence. Le *Traité de l'harmonie* a été l'origine du *Tentamen* d'Euler, et du système de Tartini; ce fut le système de la basse fondamentale modifié que Marpurg introduisit en Allemagne dans son *Manuel de la basse continue*, et dans la traduction des Éléments de musique de d'Alembert; Sorge, bien qu'il eût fait choix d'un autre principe, se rallia à l'idée émise par Rameau de la nécessité d'une base scientifique pour la théorie des accords; Mattheson lui-même, dans ses grossières injures contre l'auteur du *Traité d'harmonie*, prouve qu'il était vivement préoccupé de cet ouvrage; Martini, dès 1757, discutait, dans le premier volume de son Histoire générale de la musique, les opinions de Rameau, et l'appelait *celebre scrittore di musica teorica e pratica de' nostri giorni*; enfin, la formation des accords dissonants par des additions de tierces, et l'extension du principe de renversement des accords ont été les sources du système de Valotti et de Sabbatini. Il est donc certain que, loin de mériter les dédains de Grimm, les livres de Rameau, malgré leurs énormes défauts, ont eu plus de succès et ont exercé une influence plus universelle qu'aucun autre traité de musique.

Voici la liste des ouvrages de Rameau, concernant la théorie de la musique et de l'harmonie : 1° *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I : Du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II : De la nature et de la propriété des accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III : Principes de composition. Livre IV : Principes d'accompagnement*, Paris, J.-B.-Christ. Ballard, 1722, 1 vol. in-4° de 432 pages, avec un supplément de 17 pages. Une traduction anglaise du *Traité de l'Harmonie* a été faite par Griffith Jones; elle a pour titre : *Treatise on Harmony, in which the Principles of accompaniment are fully explained and illustrated by a variety of examples, translated from the French*. Londres, in-fol. (sans date). Il existe aussi une version anglaise du troisième livre de cet ouvrage, intitulée : *A Treatise of Music, containing the principles of composition*; Londres, J. French, sans date (1737), gr. in-8° de 180 pages. Une deuxième édition de cette traduction

lorsqu'il a dit qu'après la réponse de Rameau, *le P. Castel ne souffla mot* (*Gazette musicale de Paris*, pag. 204.

a été publiée à Londres, chez Murray, en 1752, in-4° de 176 pages, — 2° *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie*, Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1726, in-4° de 114 pages. — 3° *Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin* (dans le *Mercure de France*, mars 1730). Cet écrit était destiné à annoncer l'ouvrage suivant : — 4° *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie; et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique* (!), Paris, Boivin, 1732, in-4° de 63 pages. Une deuxième édition de cet écrit a été publiée en 1742. — 5° *Lettre au P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique* (dans les Mémoires de Trévoux, juillet 1736, p. 1691 et suivantes). — 6° *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, in-8° de 201 pages, avec des planches. — 7° *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*; Paris, Durand, 1750, in-8° de 112 pages, avec le rapport des membres de l'Académie royale des sciences en XLVII pages. — 8° *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, Paris 1752, in-8° de 80 pages. — 9° *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique, et sur nos facultés pour les arts d'exercice* (dans le *Mercure de France*, octobre 1752. Il a été tiré quelques exemplaires séparés de cet écrit. — 10° *Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'Identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées*; Paris, Durand, 1753, in-8° de 41 pages. — 11° *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*; Paris, Prault, 1754, in-8° de 125 pages. — 12° *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; Paris, S. Jorry, 1755, in-8° de 124 pages. — 13° *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; Paris, S. Jorry, 1756, in-8° de 39 pages. — 14° *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*; Paris, S. Jorry, 1757, in-8° de 54 pages. — 15° *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau*; Paris, sans date (1758), in-8° de 36 pages. — 16° *Prospectus du code de musique*; Paris, Durand, sans date (1759), une feuille in-8°. — 17° *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude : avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*; Paris, de l'Imprimerie royale, 1760, in-4° de 237 pages, avec des planches. — 18° *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet*, Paris, 1761 in-4°. — 19° *Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons* (dans les Mémoires de Trévoux, 1762, p. 465-477). Rameau a laissé en manuscrit : — 20° *Traité de composition des canons en musique, avec beaucoup d'exemples.* — 21° *Vérités intéressantes peu connues jusqu'à nos jours.* — 22° *Des avantages que la musique doit retirer des nouvelles découvertes* (inachevé). Une analyse générale des théories de Rameau a été publiée sous ce titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau, par M. du Charger, de Dijon*, Rennes, 1761, in-12.

Les opéras, ballets et divertissements de Rameau sont ceux dont les titres suivent : 1° Divertissements de *l'Endriague*, comédie de Piron, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, en 1727. — 2° *Idem* pour *la Rose*, au même théâtre, 1728. — 3° *Idem* pour *le Faux prodige*, au même théâtre. — 4° *Idem* pour *l'Enrôlement d'Arlequin*, au même théâtre. — 5° *Idem* pour *les Courses de Tempé*, au Théâtre français, 1734. — 6° *Samson*, tragédie lyrique de Voltaire, non représentée, 1732. — 7° *Hippolyte et Aricie*, idem, représentée en 1733. — 8° *Les Indes galantes*, opéra-ballet, 1735. — 9° *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737. — 10° *Les Talents lyriques*, opéra-ballet, 1739. — 11° *Dardanus*, tragédie lyrique 1739. — 12° *Les Fêtes de Polymnie*, opéra-ballet, 1745. — 13° *La Princesse de Navarre*, comédie avec intermèdes, 1745. — 14° *Le Temple de la Gloire*, opéra-ballet, 1745. — 15° *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, idem, 1747. — 16° *Zaïs*, opéra-ballet, 1748. — 17° *Pygmalion*, idem, 1748. — 18° *Naïs*, idem, 1749. — 19° *Platée*, opéra bouffon, 1749. — 20° *Zoroastre*, tragédie lyrique, 1749. — 21° *Acante et Céphise*, pastorale héroïque, 1751. — 22° *La Guirlande*, opéra-ballet, 1751. — 23° *Daphné et Églé*, idem,

1753. — 24° *Lysis et Délie*, idem, 1753. — — 25° *La Naissance d'Osiris*, idem, 1754. — — 26° *Anacréon*, idem, 1754. — 27° *Zéphire*, idem. — 28° *Nélée et Mirthis*, idem. — 29° *Io*, idem. — 30° *Le Retour d'Astrée*, prologue, 1757. — 31° *Les Surprises de l'Amour*, opéra-ballet, 1759. — 32° *Les Sybarites*, idem, 1759. — 33° *Les Paladins*, idem, 1760. — 34° *Abaris ou les Boréades*, tragédie lyrique, non représentée. — 35° *Linus*, idem. — 36° *Le Procureur dupé*, opéra-comique, non représenté. Les partitions des principaux de ces opéras ont été imprimées, mais seulement avec les parties chantantes, la basse, les ritournelles et la partie de premier violon (1). Rameau a laissé en manuscrit les motets avec chœurs : *In convertendo*; *Quam dilecta*; *Deus noster refugium*, et quelques autres. Le motet *Laboravi*, à 5 voix et orgue, est imprimé dans le troisième livre du Traité d'harmonie. On a aussi de ce compositeur des pièces de clavecin d'un mérite très-remarquable. Elles ont paru sous les titres suivants : 1° *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments*, Paris, 1731, in-fol. obl M. Farrenc cite, dans sa Notice, une édition de ce premier livre de pièces sous la date de 1731, Paris, in-fol. obl. J'en possède un exemplaire dont le titre, imprimé en caractères mobiles, a été vraisemblablement renouvelé, et porte la date de 1736. — 4° *Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différents genres de musique*, ibid. (sans date), in-fol. obl. Ces dernières pièces sont fort belles. — 5° *Pièces de clavecin en concerts* (cinq), *avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon*; Paris, Leclerc, 1741, in-fol. M. Farrenc en possède un exemplaire qui porte la date de 1752. Il a été fait une édition de ces pièces à Londres. On est redevable à M. Farrenc d'une nouvelle et excellente édition des deux suites de pièces de clavecin de Rameau, insérée dans la première livraison de sa précieuse et splendide collection intitulée *Le Trésor des pianistes*. Enfin Rameau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

Maret, de l'académie de Dijon, a publié un *Éloge historique de Rameau*; Paris, 1766, in-8°. Cet éloge se trouve aussi dans le recueil de l'académie de Dijon. Il en a été fait une deuxième édition, à Dijon, en 1770, in-8°. Chabanon avait déjà publié un éloge de ce grand artiste, Paris, 1764, in-12. Palissot en a donné un autre dans le *Nécrologe des hommes célèbres pour l'année* 1765. Le *Mercure de France* contient aussi un *Essai d'éloge historique de feu M. Rameau* (année 1765, tome 1er). Enfin il s'en trouve un autre dans l'écrit intitulé *Ordre chronologique des deuils de cour, pour l'année* 1764. Gautier-Dagoty fils (Jean-Baptiste), a donné, en 1771, dans la *Galerie française*, in-fol., la vie de Rameau avec son portrait gravé par Benoist, d'après Restout. On trouve aussi une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien, dans *l'Ami des Arts*, par de Croix (Paris, 1776, in-12, p. 95-124); M. Maurice Bourges en a donné une autre dans la *Gazette musicale* de Paris (année 1839, p. 201-205, 228-230); et M. Farrenc a donné aussi, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*, une *Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*. Enfin, M. Solié, fils de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, a publié : *Études biographiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française* : RAMEAU, Ancenis, 1853, in-8°. Jean-François Rameau, neveu du compositeur, a publié un poëme en cinq chants, intitulé *la Raméide* (Paris, 1766, in-8°), dont la vie et les travaux de son oncle sont le sujet. On en a fait, dans la même année, une parodie qui a pour titre *la Nouvelle Raméide*, in-8° de 30 pages.

RAMERIN, ou **RAMERINO** (JACQUES), Florentin, vécut au dix-septième siècle. Il est cité par Jean-Baptiste Doni, son compatriote et son contemporain comme le premier inventeur du *clavecin transpositeur*, dans son *Traité de la matière des tons*, en français (p. 111 du manuscrit original de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 1689, fonds de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés). Voici le passage de Doni : « Enfin, « la diversité des tons que l'on entend au cla- « vecin fabriqué par Jacques Ramerin, Florentin, « auquel, par le changement de ressorts, le « même clavier sert à divers tons différents, par « degrés semi-toniques. »

RAMIS ou **RAMOS DE PAREJA** ou **PEREJA** (BARTHOLOMÉ), professeur de musique, naquit à Baeza, dans l'Andalousie, vers

(1) Les opéras de Rameau ont donné lieu aux pamphlets suivants : 1° *Lettre de M. de*** à Mme ***, sur les opéras de* Phaéton, Hippolyte et Aricie; Paris, 1743, in-8°. — 2° *Lettre à l'auteur de la lettre de M. de*** à Mme***, sur les opéras*, etc. (Dans le journal littéraire intitulé : *Observations sur les écrits modernes*, 3 mars 1743. — 3° *Réponse de l'auteur de la lettre de M. de***, etc., à la lettre qui lui a été adressée dans les* Observations sur les écrits modernes; Paris, 1743. Une feuille in-12. — 4° *Lettre, critique sur l'opéra de* Castor et Pollux (dans le *Mercure de France*, avril 1772). — 5° *Réponse à la critique de l'opéra de* Castor, *et observations sur la musique*; Paris, 1773, in-12. — 6° *Lettre de M le baron de la Vieille-Croche, au sujet de l'opéra de* Castor et Pollux, *donné à Versailles* le 10 mai 1777, Paris, 1777, in-8°. — 7° *Le Forgeron musicien. Lettre critique sur la musique des Indes galantes*; Paris (sans date), in-12.

1440. Burney dit, dans son Histoire générale de la musique, que Ramis fut professeur de musique à Tolède; mais son erreur est manifeste, car Ramis nous apprend lui-même, dans un passage du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'avant de se rendre à Bologne, il avait enseigné la musique à Salamanque, qu'il y avait soutenu une doctrine contraire à celle d'un certain maître *Osmeno,* Espagnol, et qu'il y avait fait imprimer un traité de musique dans sa langue maternelle (1). Cette publication a été faite antérieurement à 1480, car suivant l'abbé Xavier Lampillas (2), Ramis avait quitté alors Salamanque pour se rendre en Italie; et nous voyons en effet qu'antérieurement au mois de mai 1482, il enseignait à Bologne, et y avait déjà formé des élèves, parmi lesquels était J. Spataro (*voy.* ce nom). Dans une notice sur *Ramos de Pareja* insérée dans la *Biographie universelle* de Michaud (notice qu'on peut appeler un roman) Bocous fait naître ce musicien à Salamanque, vers 1535, le fait appeler à Bologne en 1582 par le pape Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique qui venait d'y être fondée, lui fait publier son traité de musique (dont il ne sait pas le titre) en 1596, à Bologne, et le fait mourir dans cette ville en 1611. Or le pape Nicolas V monta sur le siége apostolique en 1447 et mourut en 1455, c'est-à-dire cent vingt-sept ans avant l'époque où Bocous prétend qu'il fit venir Ramis à Bologne. A l'égard de la date véritable du séjour de celui-ci dans cette ville, elle se prouve par celle de la publication de son livre, par la critique que fit Burci de cet ouvrage (*voy.* Burci), par la défense de Ramis écrite par son élève Spataro, et par d'autres témoignages contemporains. Ainsi il est démontré que Ramis de Pareja vécut un siècle plus tôt qu'il n'est dit dans la *Biographie universelle* (tome 37, p. 54 et 55).

Bartholomé Ramis nous apprend (dans le second traité de son livre, concernant les proportions de la notation), que son maître fut un musicien nommé *Jean de Monte,* contemporain de Busnois et d'Okeghem. Aaron a cité ce passage dans le 38me chapitre du premier livre de son *Toscanello in musica.* La date de la mort de Ramis est inconnue; il paraît qu'il vivait encore en 1521, lorsque Spataro ou Spadaro publia ses *Errori de Franchino Gafurio da Lodi, dal maestro Joanne Spatario, musico bolognese; in sua defensione, et del suo precetiore maestro Bartolomeo Ramis Hispano, subtilmente demonstrati;* car aucune phrase de cette polémique n'indique que le maître de l'écrivain fût décédé.

Ramis fit imprimer les leçons de musique qu'il avait données publiquement à Bologne dans un livre intitulé : *De Musica Tractatus, sive musica practica. Bononia* (sic), *dum eam ibid. publice legeret, impressa XI Maij* 1482, in-4°. Par des motifs inconnus, à peine cette édition fut-elle mise au jour, qu'elle fut supprimée par l'auteur, et remplacée par des exemplaires avec des cartons qui portent ces mots au frontispice : *Editio altera aliquant. mutata. Bononia die* 5 *junii* 1482. Le P. Martini a possédé un exemplaire de chacun des deux tirages de ce livre : ils sont aujourd'hui dans la Bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Celui de la première édition est chargé de notes manuscrites d'un auteur inconnu et d'Hercule Bottrigari. Cet exemplaire est peut-être le seul que l'on connaisse aujourd'hui. Ceux de la seconde édition sont aussi fort rares; je n'ai pu m'en procurer un qu'après dix ans de recherches dans les villes principales de l'Italie. Gerber, sur une indication incomplète du traité de musique publié à Salamanque par Ramis, puisée par de Murr dans les Annales typographiques de Panzer, déclare dans son nouveau Lexique des musiciens, que les éditions de Bologne, citées par Forkel d'après le P. Martini, n'existent pas. Or Panzer (*Annal. typog.*, t. IV, p. 417), d'après Caballero (*Della typographia española*, page 96) cite le traité de musique en langue espagnole, publié à Salamanque, et non le traité latin qui parut à Bologne. Le traité de Ramis est sans titre dans les deux tirages de l'édition de 1482. La première page porte en tête *Prologus*, et commence par ces mots : *Boetii musices disciplina quinque voluminibus comprehensa,* etc. Ce livre est composé de 81 feuillets non chiffrés, mais avec des signatures aux trois premières feuilles *a, b, c.* L'ouvrage est divisé en trois traités. Les deux tirages sont exactement semblables jusqu'au commencement du septième chapitre de la première partie, au feuillet signé *b* 3 ; mais la demi-feuille signée *b* 3 a été entièrement réimprimée pour le second tirage, ainsi que le commencement du huitième chapitre, pour des changements de peu d'importance, et surtout pour faire disparaître les abréviations trop nombreuses du premier tirage. Dans le second, l'imprimeur a oublié de marquer le commencement du huitième

(1) Cum in studio legeremus Salmantino presente et coram eo redarguimus, et in tractatus quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus, etc. (Rami, *De Musica. Tract.* 2, *Part.* 1, *Cap.* 6)

(2) *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola,* t. II, part. 2, p. 380.

chapitre. Le feuillet qui vient après cette demi-feuille est semblable dans les deux tirages, ainsi que tout le reste de l'ouvrage jusqu'au dernier feuillet qui a été réimprimé. A la fin de l'Épilogue, verso du feuillet 81, on lit dans les exemplaires du second tirage : *Explicit feliciter prima pars musice egregie et famosi musici domini Bartolomei Parea Hispani dum publice musica Bononie legeret, in qua tota practice cantorum pertractat. Impressa vero opera et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberis, anno Domini M. CCCC. LXXXII. die* 5 *iunii*. Puis vient le registre des 3 premières feuilles. Dans le premier tirage, on lit à la même place : *Explicit musica practica Bartolomei Rami de Pareia Hispani ex Betica provincia et civitate Baeza Bien. dioces. vel sufraga oriundi. Alme urbis Bononie dum eam ibidem publice legeret. Impressa anno Domini millesimo quadringentesimo octogesimo secundo, quarto idus maji.*

Le livre de Ramis est divisé en trois traités qui sont eux-mêmes subdivisés en deux ou en trois parties. Le premier est relatif à l'échelle musicale et à la constitution des tons; le second, à la notation, à ses proportions et au contrepoint; le troisième, à la nature des intervalles et à leurs proportions. Dans le premier, il critique assez rudement les hexacordes du système attribué à Guido, non à cause de la difficulté des muances, mais parce qu'ils ne représentent que des échelles incomplètes. Cette critique lui attira de violentes attaques de Burci (*voy.* ce nom), son contemporain. Dans la troisième partie du troisième traité, il aborde la question de la réalité sensible du comma 80 : 81, et propose de le faire disparaître au moyen du tempérament. Il est remarquable que Marchetto de Padoue, Tinctoris, Gafori, Burci, et après eux Pierre Aaron, Étienne Vanneo et Glaréan, affirmaient la réalité sensible du comma dans la théorie, mais n'en tenaient pas compte dans la pratique. Salinas a fort bien remarqué (*De musica*, lib. 4, cap. 30, p. 223-224) les contradictions de Gafori à ce sujet. Cet écrivain, en effet, suit la théorie pure de Pythagore et de Boèce dans son livre intitulé : *Angelicum ac divinum opus musicæ* (tract. I, cap. 17), à l'égard de la quarte, contre les opinions de Ptolémée, et dans le même livre, il adopte la *sesquiquarte* et la *sesquiquinte* de ce dernier, contrairement à la doctrine de Boèce et des pythagoriciens; enfin il critique vivement, dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De Harmonica musicorum instrumentorum*, la modération des tierces proposée par Ramis, comme une conséquence nécessaire des quintes et quartes justes. Mais Ramis fait un très-bon raisonnement lorsqu'il propose son tempérament pour faire disparaître le comma qui donne lieu à ces contradictions manifestes : car dit-il, ou le comma est sensible à l'oreille, ou il ne l'est pas; dans le premier cas, il faut faire une division générale des intervalles telle, que la différence soit répartie sur tous; dans l'autre, il ne doit point apparaître dans la théorie. Toutefois si Ramis est dans le vrai en ce qui concerne la nécessité du tempérament, non dans les voix, mais dans les instruments à sons fixes, il se trompe en croyant le réaliser par les demi-tons majeurs, dans la proportion de 15 : 16, et faisant le ton d'*ut* à *ré* égal à 9 : 10, c'est-à-dire un ton mineur, et le ton de *ré* à *mi* égal à 8 : 9, proportion du ton majeur; car ces proportions ne constituent pas un tempérament véritable : c'est simplement le système diatonique synton de Didyme (*voy.* ce nom); système dont Fogliani a fait plus tard la base de sa théorie de la musique (*Musica theor. sect.* 2, *cap.* 15, et *sect.* 3, *cap.* 1,) et qui a été reproduit par *Vicentino* (*L'antica Musica rid. alla moderna prat.* lib. I, cap. 25, p. 22), par Salinas (*De Musica, lib. II, cap.* 11), et par Galilei (*Dial. della Musica*, p. 33). L'erreur de Ramis consiste à n'avoir pas vu que le diatonique synton de Didyme n'est pas plus un tempérament que celui de Ptolémée, qui en est la disposition inverse, en ce que, dans celui-ci, *ut* et *ré* forment un ton majeur égal à 8 : 9, et que *ré* et *mi* sont entre eux à la distance d'un ton mineur, égal à 9 : 10; système adopté par Zarlino (*Instit. harmon. part. II, cap.* 39), et qui est devenu la base de la théorie numérique de la musique chez la plupart des géomètres modernes. Le tempérament, que cherchait Ramis, ne peut exister que dans la division irrationnelle du ton en deux demi-tons égaux; division de laquelle résulte le tempérament égal, c'est-à-dire celui de la formation de l'échelle chromatique en douze demi-tons égaux dans l'étendue de l'octave; car c'est le seul qui puisse être appliqué aux instruments à sons fixes.

Ainsi qu'on le voit, Ramis abandonne dans son Traité la doctrine de Boèce, qui avait été celle de tous les musiciens du moyen âge; de plus, son nouveau système l'oblige à entrer dans la considération de l'octave, avec laquelle le système des hexacordes attribué à Guido d'Arezzo est incompatible. De là ses critiques contre les deux lumières de la théorie de la musique de son temps; mais ces critiques ne purent se produire sans échauffer la bile des partisans de l'ancien système. Nicolas Burci, de Parme, prêtre connu sous le

nom latinisé de *Burtius*, attaqua Ramis avec violence dans un traité de musique publié à Bologne en 1487 (*voy.* Burci). Spataro, élève du théoricien espagnol, prit la défense de son maître dans un écrit qui parut en 1491 (*voy.* Spataro), et la polémique sur les questions de proportions des intervalles des sons et de tempérament se renouvela avec ardeur quelques années après, et se continua pendant une grande partie du seizième siècle.

La Bibliothèque royale de Berlin possède un précieux manuscrit du fonds de Pœlchau, qui contient un traité de musique attribué à Bartholomé Ramis, écrit vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, et qui a tous les caractères d'un manuscrit autographe. Cet ouvrage, entièrement différent de celui qui a été imprimé à Bologne, en 1482, fut acheté à Catane, en Sicile, le 3 décembre 1817, par Jean-Chrétien Niemeyer, qui le céda à Pœlchau, dont la riche bibliothèque musicale a été acquise par le roi de Prusse. L'ouvrage est divisé en deux livres, et le deuxième livre est subdivisé en quatre parties. Les six chapitres du premier livre traitent de la connaissance des notes et de leur distinction, de l'échelle générale des notes dans le genre diatonique, des modes et des tons, enfin, de la solmisation. La doctrine qui y est développée est basée uniquement sur le sentiment musical, c'est-à-dire sur les sensations qui naissent des rapports perceptibles des sons. Le second livre renferme la théorie arithmétique des proportions des intervalles, et de leurs dispositions dans les gammes des tons. L'auteur dit lui-même, au commencement de son ouvrage : *Hunc nostrum librum musicæ in duos partiales libros dividimus; primus de modis musicis sensualiter deprehensis; secundus rationis investigationem docebit.*

Primus liber : De parte judiciali musicæ quoad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita. La théorie exposée par Ramis dans le second livre le ramène à son idée favorite de ce qu'il considérait comme le vrai tempérament propre à constituer la justesse approximative des intervalles.

A l'égard du traité rédigé à Salamanque par Ramis en langue espagnole, on n'en a pas retrouvé de copie jusqu'à ce jour; peut-être le manuscrit dont il vient d'être parlé en est-il la traduction latine.

RAMLER (Charles-Guillaume), professeur de belles lettres à Berlin, naquit en 1725 à Culberten, dans la Poméranie, et fut placé dans la maison des Orphelins de Stettin, puis à celle de Halle. Après avoir fréquenté l'université de cette dernière ville, il se livra à la poésie, pour laquelle il avait reçu du talent de la nature. Fixé plus tard à Berlin, il y fut nommé professeur au corps des cadets. Frédéric II lui confia, de moitié avec Engel, la direction du théâtre national; mais sa santé l'obligea d'abandonner cette position en 1796; toutefois on lui en conserva les appointements. Ramler mourut à Berlin, le 11 avril 1798. Ses poésies jouissent d'une haute estime en Allemagne. On a aussi de lui quelques traductions d'ouvrages français relatifs à la musique, entre autres *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, de l'abbé Batteux, Leipsick, 1758, in-8°, la Défense de l'opéra français, dans les Essais historiques de Marpurg (tome 2, pages 84-92), et la Dissertation sur le même sujet, par Rémond de Saint-Mard (Essais historiques de Marpurg, t. 2, pages 181-194).

RAMM (Frédéric), célèbre hautboïste, naquit à Manheim, le 18 novembre 1744. Stark, hautboïste du corps de musique militaire du Palatinat, fut son maître et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il fut admis dans la musique de la cour à Manheim. En 1760, il entreprit son premier voyage, et se rendit à Francfort, où il joua avec succès dans un concert public. Puis il parcourut la Hollande et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Manheim en 1761, il y resta jusqu'en 1772. A cette époque, il visita Vienne, et joua à la cour, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Marie-Thérèse. En 1778, il se rendit à Paris et excita l'admiration dans les concerts spirituels; puis il visita l'Italie, l'Angleterre et Berlin. Le roi de Prusse lui offrit une position avantageuse dans sa chapelle; mais Ramm, engagé au service de l'électeur de Bavière, ne voulut pas abandonner sa place. En 1807, il fit un troisième voyage en Italie, et donna un concert à Milan. De retour à Munich, il y fit son jubilé de 50 ans, en 1809, et le roi de Bavière lui accorda son traitement entier comme pension de retraite après cinquante ans de service. Cet excellent artiste, qui n'a jamais été surpassé pour la beauté du son, la délicatesse et l'élégance du style, n'a pas fait graver de compositions pour son instrument. Je n'ai pas de renseignements sur l'époque de sa mort : elle n'est indiquée dans les Lexiques de Gassner et de Bernsdorff.

RAMMELSBERG (Jules), musicien de la chambre du roi de Prusse, et violoniste de l'orchestre de l'opéra à Berlin, est né dans cette ville le 10 juin 1816. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par Spiess, membre de la chapelle royale, puis il devint

élève de Hubert Ries, et Grell lui enseigna l'harmonie. Cet artiste est considéré à Berlin comme un bon violoniste, particulièrement pour l'exécution des quatuors. Ses compositions consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, plusieurs morceaux pour violon et orchestre, trois sonates pour piano et violon, environ 50 *Lieder* et un psaume; mais il n'a publié jusqu'à ce jour (1862) qu'une sonate pour piano et violon, à Berlin, chez Spiedler.

RAMONEDA (Ignace), moine espagnol, directeur de la musique du couvent de Saint-Laurent, à l'Escurial, près de Madrid, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un traité de plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano en compendio breve, y metodo muy facil para que los particulares, qui deben saperlo, adquiron con brevidad y poco trabajo la intelligencia, y destreza conveniente*, Madrid, P. Marin, 1778, in-4° de 216 pages.

RAMOUX (L'abbé Gilles-Joseph-Evrard), né à Liége, le 21 janvier 1750, fit de brillantes études au collége des jésuites établi dans cette ville, puis entra dans les ordres. Après la suppression des jésuites par le pape Clément XIV, l'évêque de Liége établit un collége communal dont l'abbé Ramoux, bien jeune encore, fut nommé professeur de rhétorique. En 1784, il abandonna la carrière de l'enseignement pour la cure de Glons, près de Liége, qui lui avait été offerte. Il y passa le reste de ses jours, occupé du soin d'améliorer le sort de ses paroissiens et leur venant incessamment en aide. Ce digne ecclésiastique mourut à Glons le 8 janvier 1826, à l'âge de 76 ans. Il avait été l'un des fondateurs de la Société d'émulation de Liége en 1779. L'abbé Ramoux est, dit-on, l'auteur des paroles et de la mélodie d'un chant national devenu populaire dans le pays de Liége, et qui commence par ces mots : *Valeureux Liégeois!*

Un neveu de cet ecclésiastique, *Michel-Joseph* Ramoux, qui fut président de la société d'*Orphée*, de Liége, a fourni à plusieurs journaux des articles de critique musicale et a traduit de l'allemand les paroles de beaucoup de chants en chœur. Un fils de celui-ci, *Alphonse Ramoux*, né à Jemeppe-sur-Meuse, le 5 juillet 1817, eut une organisation toute musicale qui se développa rapidement dans ses études au Conservatoire de Liége. Déjà il se faisait remarquer dans les concerts par son habileté précoce sur le piano, et ses premières compositions indiquaient un avenir d'artiste d'élite, lorsqu'une fièvre cérébrale le mit au tombeau, le 14 septembre 1835.

RAMPINI (Jacques), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, naquit dans cette ville vers 1680. Il fit représenter au théâtre de Venise les opéras suivants : 1° *Armida*, en 1711. — 2° *La Gloria trionfante d'amore*, 1712. — 3° *Ercole sul Termodonte*, 1715. — 4° *Il Trionfo della costanza*, 1717. Ce maître a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

RAMPOLINI (Matteo), musicien florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché au service de Cosme de Médicis. Il fut un des compositeurs chargés d'écrire la musique pour les fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage de ce prince avec Léonore de Tolède, en 1539. Ses collaborateurs pour ces travaux étaient François Corteccia, Constant Festa, Masaconi et Moschini. Les chants à quatre et cinq voix qu'ils écrivirent pour ces fêtes ont été publiés sous ce titre : *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto. In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore* 1539, *nel mese di Agosto*, petit in-4° oblong. Des exemplaires de cet ouvrage rare sont à la Bibliothèque impériale de Vienne, et à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

RAMPONT (Mansuès-François), docteur en médecine de la faculté de Paris, médecin de la grande armée, à l'époque du premier Empire français, et membre de plusieurs sociétés médicales, est né à Vadonville (Meuse), le 3 septembre 1777. Au nombre de ses ouvrages, on trouve un écrit intitulé *De la voix et de la parole;* Paris 1803, 1 vol. in-8°. de 151 pages. Il y a de bonnes observations mêlées à quelques erreurs dans ce petit ouvrage : celles-ci concernent particulièrement la production simultanée du chant et de la parole : l'auteur s'est persuadé que dans cette réunion il y a une double phonation par le larynx, tandis qu'il est de toute évidence qu'il n'y a qu'un son produit, avec une articulation de la langue, des lèvres et des dents, pour le modifier. Rampont n'est pas seulement instruit dans son art, car il a des connaissances en beaucoup de choses. Il aime assez à traiter de haut certaines questions de son livre et à entrer dans le domaine de la philosophie, mais au point de vue purement sensualiste de l'époque à laquelle il appartient. Condillac, Cabanis, et même Helvétius, sont ses oracles.

RANDHARTINGER (Benedict), compositeur et professeur de piano à Vienne, né le 27 juillet 1802 à Reprechtshofen (Autriche), reçut de son père, maître d'école dans ce lieu, son

instruction dans les éléments de la musique. Sa belle voix le fit admettre à l'âge de dix ans dans l'institution de Vienne appelée *Staats-Convict*, et dans les trois dernières années qu'il y passa, il reçut de Salieri des leçons de chant et de composition. En 1832, il entra comme ténor à la chapelle impériale; en 1844, il en devint le second maître de chapelle. En 1840, il avait été nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte de Carinthie. On a quelques compositions de cet artiste pour le piano, et beaucoup de *Lieder*. Randhartinger a écrit aussi des symphonies, des morceaux de concert pour divers instruments, et l'opéra intitulé *Kœnig Enzio*. En 1843, il a fait exécuter une messe solennelle de sa composition, avec orchestre, à l'église Saint-Étienne de Vienne.

RANGO (Conrad-Tiburce), professeur de théologie à Greifswalde, surintendant général de la Poméranie antérieure et de l'île de Rugen, naquit à Colberg, en Poméranie, le 9 août 1639. Il mit une préface au livre choral de Jean Krüger, publié à Stettin en 1675. Ce morceau a été réimprimé à la suite d'une lettre du même auteur sur la musique des cantiques anciens et nouveaux, intitulée : *Senschreiben von der Musica, alten und neuen Liedern*, Greifswalde, 1694, in-4°.

RANGONI (Jean-Baptiste), littérateur italien et amateur de musique, a publié un opuscule concernant le style en musique et le caractère du talent des trois violonistes célèbres Nardini, Lolli et Pugnani. Cet écrit a pour titre : *Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*, Livourne, 1790, in-8°. Il y a une deuxième édition de cet écrit, avec le titre français : *Essai sur le goût de la musique, avec le caractère des trois célèbres joueurs de violon Nardini, Lolli et Pugnani*, Livourne, Tommaso Masi, in-8° de VII et 91 pages. L'ouvrage est en français et en italien.

RANGOUSE (Jean), conseiller au parlement de Toulouse, naquit dans cette ville en 1534. Poëte et musicien, il écrivit un grand nombre de *ballades*, de *chants royaux*, de *chansons* et de *pastourelles*, et en composa les airs, qu'on a chantés longtemps. Remi Belleau lui fournissait des paroles. Dans un voyage que Rangouse fit à Paris, il se lia avec Ronsard, qui l'engagea à mettre en musique ses poésies galantes, et le musicien gascon s'acquitta de cette tâche avec succès. L'amour vint rompre l'amitié qui les unissait. On sait que Ronsard avait choisi Hélène de Sugères, fille d'honneur de la reine, pour la dame de ses vers; Rangouse, devenu amoureux de cette dame, lui proposa un mariage secret et fut favorablement écouté; mais Ronsard, averti du coup qui le menaçait, proposa à son rival un combat que celui-ci n'accepta pas. Le magistrat musicien se retira dans sa province et y mourut en 1569, à l'âge de trente-cinq ans. A l'aurore de la révolution de 1789, on voyait encore son tombeau dans le cloître de Saint-Saturnin.

RANISCH (Christophe), né à Dresde en 1595, fut premier organiste de la cour de Georges I[er], électeur de Saxe. Après avoir beaucoup voyagé, il s'arrêta à Stockheim, où la place d'organiste lui fut donnée. Il y mourut à l'âge de quarante-deux ans, en 1638. Ranisch était considéré comme un des plus grands organistes et clavecinistes de son temps.

RANS (Nicolas De); *Voyez* **NICOLAS DE RANS**.

RANTZIUS (Melchior), compositeur, né en Silésie vers 1570, a publié les ouvrages suivants : 1° *Musikalische Bergreyen in Contrapunto colorato, da der Tenor intoniert, mit vier Stimmen* (Mines musicales en contrepoint fleuri à quatre voix sur le chant du ténor); Nuremberg, 1602, in-4° — 2° *Farrago oder Vermischung allerley Lieder da eine Stimme der andern allzeit respondirt mit 6 Stimmen*, ibid., 1602, in-4°.

RAOUL DE LAON, frère du célèbre Anselme, qui enseignait avec éclat à Laon, vers le milieu du onzième siècle, fut lui-même un savant professeur dans les sciences et dans les lettres, bien qu'Abailard le traite assez mal dans une de ses épîtres. Raoul a laissé un traité *de semitonio*, dont le manuscrit existait autrefois dans la bibliothèque du couvent de Saint-Victor, à Paris, sous le n° 758, et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de cette ville, n° 534 du supplément latin. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France disent (t. 7, p. 143) que l'ouvrage de Raoul de Laon, ainsi que celui de Theolger, évêque de Metz, traitent du demi-ton, *qui est comme l'âme du chant*, *et en forme les différences suivant sa situation*. Ce passage donne lieu à deux remarques assez curieuses : la première, que le traité de musique de Theotger (*V.* ce nom) n'a pas le demi-ton pour objet; l'autre, que La Borde ayant copié ce passage, une faute d'impression a fait mettre dans son livre *l'aîné du chant* au lieu de *l'âme du chant*; et sans être arrêtés par le non-sens de cette phrase, Gerber, Forkel, Choron et Fayolle, Lichtenthal, M. Becker et tous les autres compilateurs l'ont copiée.

RAOUL DE BEAUVES, trouvère, était ainsi nommé parce qu'il naquit à Beauvais, au

commencement du treizième siècle. Il nous reste cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, n° 65 (fonds de Cangé).

RAOUL, surnommé DE FERRIÈRES, parce qu'il était né au bourg de ce nom, en Normandie, fut poëte et musicien. Il vivait en 1250. On a de lui neuf chansons notées ; les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds) en contiennent six.

RAOUL, comte de Soissons, de l'ancienne maison de Nesle, était contemporain de saint Louis, et ami de Thibault IV, roi de Navarre, qui lui donne dans ses chansons le titre de *Sire de Vertus*. Ce comte cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont transmis quatre chansons notées de sa composition.

RAOUL (Jean-Marie), amateur de musique et violoncelliste distingué, né à Paris en 1766, fut d'abord avocat aux conseils du roi, puis à la cour de cassation : plus tard il fut longtemps employé dans les administrations de l'État, et mourut à Paris en 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Airs variés ou études ; ibid, — 3° Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4 ; ibid. — 3° Trois nocturnes à deux voix avec accompagnement de piano ; ib. — 5° Trois romances avec piano ; Paris, Momigny. Vers 1810, Raoul conçut le projet de tirer la basse de viole de l'oubli où elle était tombée. Devenu possesseur d'un excellent instrument de ce genre, construit en 1521 par Duiffoprugcar, pour le roi de France François Ier, laquelle a passé ensuite dans la possession de M. Vuillaume, il se livra à l'étude de son manche et de son doigter ; mais la faible sonorité de cette basse lui fit comprendre la nécessité d'en changer les proportions, et de les rapprocher de celles du violoncelle moderne. Ce fut d'après cette idée que M. Vuillaume, célèbre luthier de Paris, construisit pour lui, en 1827, une basse de viole d'un nouveau modèle, montée de sept cordes, et qui parut à l'exposition des produits de l'industrie de cette même année, sous le nom d'*heptacorde*. Les sept cordes de cet instrument, dont la plus grave sonnait une tierce au-dessous de l'*ut* du violoncelle, étaient accordées de cette manière, en montant : *la, ré, sol, ut, mi, la, ré*. Raoul a donné une notice sur cette variété de la basse de viole dans la *Revue musicale* (tome II, pages 56-61).

RAOUL ROCHETTE ; *voy.* **ROCHETTE**.

RAOUX (....), facteur d'instruments de cuivre, descendant d'une famille où la fabrication de ces instruments avait été pratiquée pendant près d'un siècle, fut un des premiers artistes qui perfectionnèrent le système de construction des cors. Il en fabriqua en argent pour Punto et pour Turschmidt, en 1778 et 1781. Ce dernier a souvent déclaré que Raoux était l'homme le plus habile de sa profession qu'il eût rencontré.

Les fils de cet artiste lui ont succédé dans la fabrication des cors, des trompettes et des autres instruments de cuivre. L'aîné, élève de Dauprat pour le cor, a été attaché comme second cor à l'orchestre du Théâtre Italien depuis 1822. Vers 1856, les frères Raoux se sont retirés et ont cédé leur établissement.

RAPHAEL (Ignace-Wenceslas), né à Münchengrætz le 16 octobre 1762, apprit la musique en commençant ses études littéraires, et reçut à Prague des leçons de plusieurs artistes, pendant qu'il y suivait les cours de l'université. En 1784 il commença, à se faire connaître avantageusement par sa belle voix et par son talent sur l'orgue. Appelé ensuite à Pesth, il y fut attaché à l'orchestre du théâtre, et demeura plusieurs années dans cette situation; puis il alla à Vienne, s'y lia avec quelques artistes célèbres, et y publia quelques-unes de ses compositions. Les protections qu'il y trouva le firent entrer dans la chambre des comptes, où il eut un bon emploi. La mort l'enleva dans sa trente-septième année, le 23 avril 1799. Les ouvrages connus de Raphaël sont : 1° *Pater noster*, à 4 quatre voix et orchestre. — 2° *Te Deum*, idem. Ces ouvrages, exécutés à Vienne, y ont été considérés comme excellents. — 3° *La Fête des violettes*, ballet représenté à Vienne en 1795, avec un succès éclatant. — 4° *Pygmalion*, ballet, dont la musique fut considérée comme un modèle d'expression mimique. — 5° *Virginie*, mélodrame dont il n'y a qu'une partie composée par Raphael. — 6° Trois airs variés pour le piano, op. 1, Offenbach, André. — 7° Six variations, idem ; Vienne, Mollo, 1796. — 8° Six idem ; Vienne, Artaria. — 9° Marche pour la garde bourgeoise de Vienne, pour piano ; Augsbourg, Gombart. — 10° Marche des volontaires de la basse Autriche, idem ; ibid. — 11° Six canons à 3 et 4 voix avec orgue ; Vienne, — 12° Chansons allemandes.

RAPICCIA (Bonaventure), cordelier à Castro-Alfieri, au diocèse d'Asti, dans le Piémont, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Dialogum*

de rubricis breviarii et missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani; Vercellis, apud Franc. Bonatum. 1592, in-4°.

RAPP (Jean-Dietrich ou Thierry), virtuose sur la flûte, né dans le duché de Courlande, vers 1746, suivit les cours de l'université de Leipsick, et y étudia la théologie. Vers 1770, il fut choisi comme musicien de ville à Mittau, et pendant près de quarante ans il en remplit les fonctions. Il mourut dans cette ville en 1813. On connaît de sa composition : 1° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Riga, 1789. — 2° Six duos pour 2 flûtes ; ibid.

RASCH (Jean), compositeur de musique d'église, vivait à Munich dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiunculæ paschales*; Munich, Adam Berg, 1572. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ de nativitate Christi, 4 vocum*; ibid., 1572, in-4°. — 3° *In monte Olivarum quatuor vocum*, ibid., 1572, in-4°. — 4° *Salve Regina, 6 voc.*, ibid., 1572, in-4° obl.

RASEL ou **RASELIUS** (André), né à Amberg, vers le milieu du seizième siècle, fut nommé, en 1583, professeur à l'école normale de Heidelberg, puis obtint, le 19 mai 1584, les titres de cantor et de professeur au gymnase poétique de Ratisbonne. Il y signa, en 1590, la fameuse *formula concordiæ*. L'aménité de son caractère et ses talents lui avaient fait des amis parmi les catholiques aussi bien que parmi les protestants. En 1600, l'électeur palatin le rappela à Heidelberg, et le nomma son maître de chapelle. Il mourut dans cette ville en 1614. On a de sa composition : 1° Un recueil de motets allemands à 5 voix, imprimé à Nuremberg, 1594, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ cum 5, 6, 8 et 9 vocibus concinendæ*; Nuremberg, 1595, in-4° — 3° *Regensburgischer Kirchen Contrapunkt*, Ratisbonne, 1599, in-8° Il a aussi fait imprimer un recueil de six questions avec les réponses concernant quelques-uns des objets principaux de la musique pratique, sous ce titre : *Hexachordum, seu quæstiones musicæ practicæ, sex capitibus comprehensæ, quæ continent perspicua methodo ad praxim, ut hodie est necessaria*. etc, Nuremberg, 1589, in-8°. Une deuxième édition a été publiée, sous le même titre, à Nuremberg, en 1591, in-8° de 11 feuilles. Cet ouvrage contient beaucoup de canons à deux voix donnés pour exemples. L'auteur, partisan du système des douze modes, expose à ce sujet la doctrine de Glaréan. Enfin Valentin-Barthélemi Hausmann, organiste à Schafstædt, possédait vers 1720 trois autres ouvrages manuscrits de Rasel, sous les titres suivants : 1° *Tractatus primus de subjecto musices*. — 2° *Tractatus secundus de systemate musico*, etc. — 3° *Anleitung zum Generalbass.*

RASETTI (Amédée); *voy.* RAZETTI.

RASI (François), amateur de musique, chanteur, poëte et compositeur, naquit à Arezzo (Toscane), d'une noble famille, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a écrit des chants à voix seule, avec basse continue, qui ont été publiés sous ce titre : *Madrigali di diversi autori posti in musica da Franc. Rasi, nobile aretino*; Florence, 1610, in-fol. de 21 pages. Les paroles de ce recueil sont de Pétrarque, J. B. Strozzi, Guarini, Chiabrera, Ang. Capponi, et de Rasi lui-même. On voit dans la préface de la *Dafne*, de Marco de Gagliano, que Rasi fut un des chanteurs qui exécutèrent cet ouvrage à Mantoue, en 1608, et qu'il y brilla à l'égal de la cantatrice Catherine Martinelli.

RASSMAN (Chrétien-Frédéric), littérateur fécond et médiocre, né en 1772, dans un village de la Westphalie, fit ses études à Halberstadt, et passa la plus grande partie de sa vie à Munster, où il est mort dans sa cinquante-neuvième année, le 9 avril 1831. Ses nombreux travaux furent vraisemblablement peu productifs, car il vécut dans un état voisin de la misère. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller*, etc. (Panthéon des musiciens, ou Galerie de tous les musiciens connus, morts et vivants, virtuoses, professeurs de musique, écrivains sur cet art, etc.), Quedlinbourg et Leipsick, 1831, 1 volume in-8° de 280 pages. Ce livre est rempli d'erreurs et de méprises ; cependant on y trouve quelques renseignements utiles dont les auteurs du Lexique universel de musique publié par Schilling n'ont point profité. On peut aussi consulter, pour la littérature de la musique, le dictionnaire des écrivains du territoire de Munster, intitulé : *Munsterlandischen Schriftsteller Lexikon*, Munster, 1814-1824, 2 parties, in-8° avec trois suppléments, et le dictionnaire des écrivains pseudonymes de l'Allemagne, du même auteur, publié sous ce titre : *Kurzfasstes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von den altern bis auf die jüngste Zeit aus allen Fæchern d. Wissenschaften*; Leipsick, 1830, grand in-8°. Rassmann est auteur de poésies, de romans, et éditeur de recueils d'anciennes chansons et ballades allemandes.

RASTRELLI (Vincent), né à Fano, en 1760, apprit la musique dans son enfance, et y

fit de si rapides progrès, que dans sa dix-huitième année il était déjà le professeur de chant le plus recherché dans sa ville natale. Vers 1780, il se rendit à Bologne, et y fit des études de contrepoint, sous la direction du P. Mattei. Six ans après, ses études étant achevées, il fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques, honneur alors moins prodigué que de nos jours. De retour à Fano, Rastrelli y obtint l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut peu de temps après que l'électeur de Saxe le prit à son service et le nomma compositeur de sa chapelle : il en remplit les fonctions jusqu'en 1802. Des propositions lui ayant été faites alors pour se rendre en Russie, il quitta Dresde, se rendit à Moscou, et y resta quatre ans. Vers la fin de 1806, il fit un voyage en Italie, mais bientôt après il fut rappelé à Dresde. Ayant demandé, en 1814, l'autorisation de faire un nouveau voyage en Italie, il ne put l'obtenir du gouvernement provisoire russe, alors établi à Dresde : le délabrement de sa santé, qui rendait ce voyage nécessaire, le détermina à donner sa démission, et sa place fut donnée à François Schubert. Plus tard, lorsque Rastrelli retourna à Dresde, il n'y trouva plus d'autre emploi que celui de professeur de chant de la cour; mais en 1824, sa place de compositeur de la chapelle lui fut rendue. Son grand âge lui fit obtenir sa retraite avec une pension en 1831, et son emploi fut supprimé. Rastrelli a beaucoup écrit pour l'église : on conserve, dans les archives de la chapelle de Dresde, dix messes de sa composition, et trois vêpres complètes, dont une à 8 voix. On connaît aussi de lui un oratorio de *Tobie*, des canzonettes, des airs, des duos, etc. Toutes ces œuvres sont médiocres. Rastrelli ne s'est distingué que comme maître de chant. Il est mort à Dresde, le 20 mars 1839.

RASTRELLI (Joseph), fils du précédent, est né à Dresde, le 13 avril 1799. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à l'âge de six ans il exécuta un concerto de violon au concert des Nobles à Moscou. De retour à Dresde, il y reçut des leçons de Poland pour son instrument, et s'y fit entendre en public à l'âge de dix ans. L'organiste Feidler lui donna les premières leçons d'harmonie, mais en 1814, il suivit son père en Italie, et alla étudier à Bologne le contrepoint sous la direction de Mattei. Appelé à Ancône, en 1816, il y écrivit l'opéra intitulé *la Distruzione di Gerusalemme*, qui obtint quelque succès, quoiqu'il ne fût alors âgé que de dix-sept ans. En 1817, il retourna près de son père, à Dresde. Trois ans après, il obtint une place de violoniste dans la chapelle du roi de Saxe. Vers ce même temps, il écrivit son deuxième opéra (*la Schiava Circassa*), qui obtint un brillant succès au théâtre de Dresde. Cet ouvrage fut suivi de l'opéra bouffe intitulé *le Donne curiose*, représenté en 1821, et de *Velleda* qui fut moins heureux que les ouvrages précédents, quoique la musique en fût travaillée avec plus de soin. Le roi, satisfait de son travail, lui procura les moyens de faire un second voyage en Italie : Rastrelli profita de son séjour à Milan pour faire représenter à *la Scala*, le 16 mars 1824, le drame musical intitulé *Amina*. Rentré à la chapelle de Dresde, il se livra à la composition de la musique d'église, et produisit 3 messes, dont une à 8 voix et les deux autres à 4; trois vêpres, un *Miserere*, un *Salve Regina*, etc. Le pape lui envoya la décoration de l'ordre de chevalier de l'Éperon d'or pour deux motets à 8 voix qu'il avait écrits pour la chapelle Sixtine. Devenu pianiste habile et bon maître de chant, il fut choisi, en 1829, comme second maître de musique du théâtre de la cour, et l'année suivante il eut le titre de chef d'orchestre de la chapelle royale, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. En 1832, il fit représenter à Dresde *Salvator Rosa*, son premier opéra allemand, et trois ans après il donna au même théâtre *Berthe de Bretagne*, opéra sérieux. Ces compositions sont considérées comme ce qu'il a écrit de meilleur pour le théâtre. On lui doit aussi la musique de la tragédie de *Macbeth*, le ballet *der Raub Zelulbeus* (l'enlèvement de Zélulbé), et des morceaux intercalés dans diverses pièces. Rastrelli a fait graver pour le piano un rondeau intitulé *les Charmes de Dresde*; Dresde, Paul. Il est mort à Dresde le 14 novembre 1842.

RASZEK (Louis), compositeur polonais de musique d'église et professeur de piano, vécut à Pulawy et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il est mort dans cette ville en 1848. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui sont répandus dans les églises de la Pologne. On a aussi de lui un grand nombre de morceaux détachés pour le piano, parmi lesquels on remarque des *polonaises*, qui ont eu du succès.

RATHBODE, évêque d'Utrecht, au dixième siècle, mort en 917, fut un des plus savants hommes de l'Église de son temps. Il a composé le chant de plusieurs hymnes pour les fêtes des saints, et l'office complet de saint Martin.

RATHE (....), virtuose sur la clarinette, se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1780, dans un concerto de sa composition. On admira la beauté des sons qu'il tirait de toute l'étendue de son instrument.

RATHGEBER (Valentin), bénédictin de Saint-Pierre et Saint-Denis, à Banthein, dans la Franconie, naquit à Ober Elsbach, vers 1690. Il vivait encore dans son couvent en 1744. Ce moine fut un des musiciens les plus féconds de son temps, particulièrement pour la musique d'église. Voici la liste de ses ouvrages, telle qu'on la trouve dans les Lexiques de Walther et de Gerber : 1° *Octava musica clavium octo musicarum in missis octo musicalibus, cum appendice duarum missarum de Requiem, a 4 voc. 2 viol. et duplo basso continuo*, op. 1, Augsbourg, Lotter. — 2° *Cornucopiæ hoc est 6 vesperæ integræ de Dominica*, etc ,op. 2, ibid., 1723. — 3° *Missæ IX principales, a 4 voc., 2 viol., 2 clar.*, etc., op. 3, ib., 1725, in-fol. — 4° *XXIV Offertoria de Tempore et Sanctis, a 4 voc., 2 viol., 2 tubis*, etc., op. 4, 1726, in-fol. — 5° *Litaniæ 6 lauretanæ de Beata V. cum antiphonis*, etc., op. 5, ibid., 1727, in-fol. — 6° *Chelis sonora : constans 24 concertationibus*, etc., op. 6, ibid., 1728, in-fol. Cet œuvre contient des concertos et des symphonies concertantes pour divers instruments. — 7° 10 *Missæ solemnes*, etc., *a 4 voc., 2 viol.*, op. 7, ibid, 1730, in fol. — 8° 6 *Missæ de Requiem et 2 Libera, a 4 voc. ac instrum.*, op. 8, ibid., 1731, in-fol. — 9° 4 *Vesperæ integræ de Dominica, B. V. Mar. et Apostol., a 4 voc., 2 viol., 2 clar., org. ac violonc.*, op. 9, ibid., 1732, in-fol. — 10° 16 *Ariæ, in duas partes divisæ, latinè et germanicè, a voce sola cum instr.*, op. 10, ib., 1732, in-fol. — 11° 36 *Hymni a 4 voc. et instrum.*, op. 11, ibid., 1732, in-folio. — 12° 6 *Missæ civilis, a 3 vel 4 voc. cum instrum.*, op. 12, part. I, ibid., 1733, in-fol. — 13° 6 *Missæ rurales cum 2 de Requiem, a 1 vel 2 voc., necessariis cum aliis voc. ad lib. et instrum.*, op. 12, part. 2, ibid., 1733, in-fol. — 14° *Miserere cum adj.* 6 *Tantum ergo, a 4 voc. et instrum.*, op. 13, ib., 1734. — 15° 60 *Offertoria festivalia per annum, a 4 voc. cum instrum.*, etc., op. 14, ibid., in-fol., 3 part. — 16° 50 *Offertoria pro omnibus et singulis Dominicis, a 4 voc. ac instr.*, op. 15, ibid. — 17° 24 *Antiphonæ Marianæ, a 4 voc., instr. ac org.*, op. 16, ib. — 18° 4 *Vesperæ rurales cum 5 psalmis*, etc., op. 17, ibid., 1736, in-fol. — 19° *Litaniæ lauretanæ 6 de B. V. M. a 4 voc. cum instr.*, op. 18, ibid., 1736. — 20° 4 *Missæ solemnes, a 4 voc. cum. instr.*, op. 19, ibid., 1738, in-fol. — 21° 30 *Offertoria ruralia, a 4 voc ac instr.*, op. 20, ibid., 1739, in-fol. — 22° 2 *Missæ de Requiem, a 4 voc. cum instr.*, op. 21, ibid., — 23° *Musikalischer Reitverveib auf dem Clavier*, etc., op. 22, ibid., 1743, 2e édition, ibid., 1751. Ce recueil renferme des pièces de clavecin. — 24° *Vesperæ rurales 4, a 2 vocib. et org. obl.*, etc., ibid.

RATHSMANN (Jean), *cantor* et instituteur à Lewen, dans le comté de Glatz (Silésie), est né le 29 juin 1803 à Oberschwedelsdorf, près de Glatz, où son père était menuisier. Après avoir étudié la musique sous divers maîtres plus ou moins obscurs, il entra à l'école normale de Schlegel, pour se préparer à l'enseignement. Il était âgé de 24 ans lorsqu'il fut nommé, en 1827, cantor à Lewen. Il a écrit un grand nombre de compositions, particulièrement pour l'église ; mais la plupart sont restées en manuscrit. Ses ouvrages pour le piano et pour l'orgue ont été publiés à Breslau, chez Leuckart, et chez C. Cranz.

RATTI (Barthologmé), maître de chapelle à l'église du Saint, à Padoue, dans les premières années du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Brevi salmi a 5 voci;* Venise, 1605, in-4°.

RATTI (Laurent), maître de chapelle de l'église de Lorette, né à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit ses études à Rome, sous la direction de son oncle, Vincent Ugolini (*voyez* ce nom). Après avoir été maître de chapelle du séminaire romain, il remplit les mêmes fonctions au collége allemand, puis à l'église de Lorette. Il mourut en cette ville, jeune encore, en 1630. On a de lui : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci;* Venise, Vincenti, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* idem, ibid., 1616, in-4°. — 3° *Mottecta Laurentii Ratti in romano seminario musicæ præfectis duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus ad organum accomodata*; Rome, Zanetti, 1617. — 4° *Mottecta* idem, lib. 2, ibid., 1617. — 5° *Motetti della cantica a 2, 3, 4, 5 voci;* Rome, Zanetti, 1619. — 6° *Motetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 voci;* Venise, 1620. — 7° *Litanie della Beata Virgine a 5-12 voci;* Venise, Vincenti, 1626, in-4°. — 8° Graduels et offertoires pour toute l'année, intitulés : *Sacræ modulationes, seu Graduali et Offertorii 1-12 vocum. Part. 1, 2, 3;* Venise, Vincenti, 1628. — 9° *Cantica Salomonis binis, ternis, quaternis ac quinis vocibus concinenda, una cum basso ad organum. Pars prima; Venetiis, apud Vicentinum*, 1632, in-4°. Pitoni, cité par l'abbé Baini, affirme, dans ses notices sur les contrepointistes, qu'on conserve beaucoup de compositions latines et italiennes de Ratti chez les PP. de l'oratoire de Saint-Philippe, à Pérouse.

RATTWITZ (Charles-Frédéric), avocat

à Leipsick, né à Camenz, mort en 1829, a fait imprimer des recherches historiques pleines d'intérêt concernant l'impression de la musique en caractères mobiles; son ouvrage a pour titre : *Dissertatio de descriptione typis confectatum in genere, tum quoad signa musices in specie, meditationes quædam ex naturali potissimum jure deductæ*; Leipsick, 1828, in-4° de 28 pages.

RAU (Héribert), littérateur allemand, vivant actuellement (1863) à Berlin, est auteur d'un roman historique et musical intitulé : *Mozart. Ein Künstlerleben* (Mozart; vie d'artiste). Francfort (sur le Mein), 1858, 6 volumes, petit in-8°. La troisième édition a paru à Berlin, chez Otto Janke, en 1863, 3 vol. in-8° compactes. Si je suis bien informé, l'auteur de cet ouvrage est fils du célèbre économiste Charles-David-Henri Rau, professeur de l'université de Heidelberg. Le livre a de l'intérêt : les faits, pris dans les monographies de Nissen, d'Oulibicheff et d'Otto Jahn, sont exacts et la forme romancière a de l'élégance et du charme.

RAUCH (Wolfgang), musicien au service du duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, n'est connu que par deux épitaphes à 2 et à 6 voix qui se trouvent dans un petit volume intitulé : *Martini Crusii, græcolatini et oratorii in Acad. Tybingensi* (sic) *professoris, Oratio de Rom. Augusta Irena, vel Maria græca, Philippi Suevi, quondam Romani Cæsaris, charissima uxore; Tubingæ, apud Georgium Gruppenbaghium*, 1593, in-4°. La première épitaphe a pour titre : *Epitaphium Imp. Philippi, sex vocibus, Wolf. Rauchi musici apud illustrissimum principem Wirtemberg. D. Ludovicum*. 26 Aug. 1589. L'autre est intitulée : *Epitaphium Augustæ Irenæ Hohenstaufæ* 1208, *ætatis circiter* 36 *anno defunctæ, quinque vocibus Wolf. Rauchi*, 7 *Julii* 1589.

RAUCH (André), né à Potendorf, en Autriche, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste du temple réformé à Hernals, près de Vienne, puis obtint, vers 1630, la place d'organiste à Edenbourg, dans la basse Hongrie. Il a publié, de sa composition : 1° *Thymiaterium musicale, das ist musikalisches Rauchfasslein, oder Gebellein mit* 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen, sammt den B. C.* (Encensoir musical, ou petites prières à 4, 5, 6, 7 et 8 voix avec basse continue); Nuremberg, 1625, in-4°. — 2° *Concentus votivus;* Vienne, chez Grégoire Gelbhaar, 1634. Cet œuvre contient une musique triomphale pour l'entrée de l'empereur Ferdinand II à Edenbourg. — 3° Motets et messe en allemand, à 3 et 4 voix avec violons. — *Currus triumphalis musicus*, 1648. Printz accorde beaucoup d'éloges au style de cet artiste, dans son Histoire de la musique (page 144).

RAUCH (Christophe), né en Bavière, fut d'abord professeur de philosophie, dans sa patrie, puis entra en qualité de chanteur au théâtre de Hambourg, vers 1680. Les attaques de Reiser (*voyez* ce nom) contre l'opéra, dans sa *Theatromania*, décidèrent Rauch à les réfuter; il le fit dans son écrit intitulé : *Theatrophania, entgegen gezetget der so genanten Schrifft Theatromania-zur Verthædigung der Christlichen, vornemlich aber deren musikalischen Operen*, etc. (Antipathie; du théâtre pour la défense de l'opéra en musique, principalement au point de vue chrétien, contre l'écrit intitulé : *Théâtromanie*, etc.); Hanovre, 1682, in-8° en 2 parties, de 150 pages.

RAUCH (Jean-Georges), né à Sulz, en Alsace, vers le milieu du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, et occupait encore ce poste en 1700. On connaît de lui : 1° *Novæ sirenes sacræ harmoniæ tam instrumentis quam vocibus tantum concertantes a* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8, *recens in lucem editæ;* Augsbourg, 1688. — 2° *Cithara Orphei duodecim sonatarum*, etc., op. 4; Strasbourg, 1697, in-4°.

RAUCH (Jacques), luthier de la cour de l'électeur palatin, vécut à Manheim vers le milieu du dix-huitième siècle. La plus grande activité de ses ateliers se trouve entre 1730 et 1740. Ses violons, dont la qualité de son a du rapport avec ceux de Steiner, sont recherchés en Allemagne. Il a fait aussi de bons altos, violoncelles et contrebasses.

RAUCH (Sébastien), autre luthier de beaucoup de mérite, vécut à Leitmeritz, en Bohême, depuis 1742 jusqu'en 1763, ainsi que l'indiquent les dates de ses instruments. On croit qu'il était fils d'un très-bon facteur de luths qui avait travaillé à Nuremberg chez Schelle, et qui était à Prague en 1724 (*voyez* les recherches de Baron sur le luth, page 97).

RAUCHENSTEIN (Bernard), maître de chapelle de l'église de Constance, dans les premières années du dix-huitième siècle, était né à Fribourg (Suisse), et y avait fait ses études. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'offertoires, de graduels et de messes, sous ce titre : *Luscinia sacra ludens et lugens, seu offertoria et gradualia omni tempore usurpanda cum tribus messis* (sic) *ex æqualibus* 4 *et* 5 *vocibus cum instrum.; Constantiæ*, 1702, in-4°.

RAUCHFUSS (Philippe-Chrétien), avo-

cat et organiste à l'église principale de la haute-ville à Mulhausen, en Thuringe, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié six sonates faciles pour le clavecin, à Nuremberg, en 1760.

RAUFFUF (Sébastien), compositeur né à Freystadt (Silésie), dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de onze messes à quatre, cinq et six voix, lequel a pour titre : *Sebastiani Rauffufii Freidstad. Siles. mus. Missæ super optima auctorum bonorum cantica a quatuor, sex atque quinque vocibus, planæ novæ, omniumque selectissimæ, nec ante vulgatæ, recens sed editæ, ad nominis divini honorem et gloriam ecclesiarum exinde ad usos publicos*, etc. *Auctore impensis, typis Dorfferii in oppido Bethania Calcographi*, 1612, in-4°. Les parties de ténor de ces onze messes sont tirées des œuvres de Meiland, Lassus, Handl et Scandelli.

RAULT (Félix), flûtiste habile, né à Bordeaux, en 1736, était fils de Charles Rault, basson de la musique du roi et de l'Opéra de Paris. Élève de Blavet, il acquit en peu de temps un talent remarquable. En 1753, il entra à l'orchestre de l'Opéra, et quelques années après, il eut le titre de première flûte solo pour l'accompagnement. Admis dans la musique du roi en 1768, il y resta jusqu'à la dissolution de la chapelle, en 1792. Depuis 1776, il avait obtenu sa pension de retraite à l'Opéra. La suppression de toutes ses pensions le mit dans une situation peu fortunée pendant le règne de la terreur, et l'obligea à entrer à l'orchestre du théâtre de la Cité, où il était encore en 1800. La clôture de ce théâtre le plongea de nouveau dans la misère, et Rault mourut peu de temps après. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Trois id., op. 2 ; ibid. — 3° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1 et 2 ; Paris, Imbault. — 4° Six duos faciles pour 2 flûtes, op. 5 ; Offenbach, André. — 5° Six idem, op. 6 ; Paris, Pleyel. — 6° Six idem, op. 7 ; ibid. — 7° Six duos concertants, op. 8 ; liv. 1 et 2, ibid. — 8° Recueils d'airs pour 2 flûtes, nos 1 à 10 ; Paris, Frère. — 9° Trios pour 2 flûtes et basson, op. 25 ; Paris, Pleyel. — 10° Six idem pour flûte, violon et alto, op. 26 ; ibid. — 11° Sonates pour flûte et basse, liv. 1 et 2 ; Paris, Naderman.

RAUMER (Frédéric), docteur en philosophie, professeur ordinaire de l'université de Berlin et membre de l'Académie des sciences de cette ville, est né à Wærlitz le 14 mai 1781. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de Turk, à Halle, et de Forkel, à Gœttingue. Amateur et connaisseur de cet art, il a été un des fondateurs de l'Académie de chant de Berlin, et en était encore membre en 1860. Divers écrits relatifs à la musique, que ce savant a publiés dans le Dictionnaire de la Conversation et dans plusieurs journaux, ont été réunis dans le troisième volume de ses œuvres mêlées (Leipsick, Brockhaus, 1854), pages 270 à 399. Les articles principaux concernent les œuvres de Gluck, Haydn, Beethoven, Spontini, le *Don Juan* de Mozart, *Balthasar* et le *Messie* de Hændel, *Ali-Baba* de Cherubini, *les Huguenots* de Meyerbeer, la messe en *si* mineur de J.-S. Bach, etc.

RAUPACH (Christophe) naquit à Tundern, dans le duché de Schleswig, le 5 juillet 1686. Son père, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, le clavecin, l'orgue et le violon. A l'âge de treize ans, il avait déjà fait assez de progrès pour accompagner la basse continue, et exécuter les pièces de clavecin et les fugues de Froberger, de Buxtehude et de Pachelbel. La lecture de quelques écrits sur la musique décida sa vocation pour l'étude sérieuse de son art. Après la mort de son père, arrivée en 1700, il se rendit à Hambourg, et s'y mit sous la direction de Bronner, organiste de l'église du Saint-Esprit et artiste de mérite, qui lui fit connaître les beautés de la musique de Keiser, et perfectionna son savoir dans le contrepoint. Après deux ans de séjour près de ce maître, les ressources pécuniaires de l'élève se trouvèrent épuisées. Dans ce moment critique, son frère, qui demeurait à Rostock, l'invita à se rendre près de lui, afin d'aller ensuite concourir pour la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas de Stralsund. Il accepta cette invitation et partit de Hambourg au mois d'avril 1703. Au nombre des amis qu'il rencontra à Rostock se trouvait Fischer, maître de chapelle du duc de Mecklembourg, qui lui donna des lettres de recommandation pour Stralsund. Le concours fut ouvert peu de jours après son arrivée dans cette ville. Raupach improvisa des variations sur huit chants chorals qu'on lui présenta, accompagna sur la basse chiffrée une pièce avec orchestre, et fit exécuter quelques morceaux de sa composition. A la suite de ces épreuves, il l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Sa nomination ne ralentit pas l'ardeur qu'il portait dans ses études. Il se livra au travail, et composa beaucoup de pièces de circonstance pour diverses fêtes, des oratorios, des cantiques, plusieurs morceaux pour l'anniversaire de la réformation en 1717, des concertos pour instruments, et des suites de pièces de clavecin. On trouve la liste de ces ouvrages, restés en ma-

nuscrit, dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson (pages 286-287). Raupach s'était marié en 1707, et avait eu plusieurs enfants. Il vivait encore à Stralsund en 1740. On n'a pas de renseignements sur le reste de sa vie. Cet artiste n'est connu que par un écrit sur la musique, que Mattheson a fait imprimer à la suite de la troisième partie du livre de Niedt intitulé: *Musikalisches Handleitung*, etc. (Guide musical, etc.); il a pour titre : *Veritophili deutliche Beweis-Grunde, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in den Kirchen, als ausser denselben, beruhet* (Argumens clairs d'un ami de la vérité, d'après lesquels le bon usage de la musique, tant dans l'église qu'au dehors, est évident); Hambourg, Benjamin Schiller, 1717, in-4° oblong de 56 pages, avec une préface de deux feuilles par Mattheson. Il y a du savoir dans cet écrit, et plus de raison qu'on n'en trouve dans les livres sur le même sujet qui ont paru vers l'époque où Raupach écrivait. On trouve des exemplaires de son ouvrage séparés de celui de Niedt.

RAUPACH (Hermann-Frédéric), fils du précédent, naquit à Stralsund en 1728. Élève de son père, il fit de rapides progrès dans la musique et devint un claveciniste distingué. Dans un voyage qu'il fit en Russie, vers 1756, l'impératrice le choisit pour chef d'orchestre de l'Opéra. Il y donna en 1759 *Alceste*, opéra sérieux en langue russe, et l'année suivante *Siroe*, en italien. Plus tard il se rendit à Paris, et y publia des œuvres de sonates pour clavecin et violon, en 1780, et un œuvre de trios pour clavecin, violon et violoncelle. On n'a point de renseignements sur la fin de la carrière de cet artiste.

RAUPPE (Jean-Georges), né à Stettin, le 7 juillet 1762, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violoncelle, et reçut à Berlin des leçons de Duport l'aîné. Lorsqu'il sortit de chez ce maître, il voyagea dans l'Allemagne septentrionale, en Suède et en Danemark, et se fit admirer dans ses concerts par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par son exécution vigoureuse. En 1786, il se fixa à Amsterdam et y obtint l'emploi de premier violoncelle du théâtre allemand et des concerts. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1814, dans une situation peu aisée, laissant deux enfants en bas âge. On ne connaît pas de composition sous le nom de cet artiste.

RAUSCHE (....), professeur de piano, à Hambourg, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié de sa composition : 1° Polonaises pour le piano, liv, 1, 2, 3 et 4; Hambourg, Bœhme. — 2° Pièces faciles à 4 mains, op. 3; ibid. — 3° Sonate pour piano seul, op. 12, Hambourg, Cranz. — 4° Rondeau mignon, idem, op. 11; ibid. — 5° Trois divertissements en forme de valses, idem, op. 13; ib. — 6° Valses, idem, op. 10 et 14; ibid. — 7° Étrennes pour mes élèves, op. 15, ibid.

RAUSCHELBACH (Juste-Théodore), pianiste et compositeur, vraisemblablement né à Hambourg, fut élève de Ch.-Ph.-Em. Bach. Ses études terminées, il fut instituteur à Otterndorf, puis il obtint, en 1790, la place d'organiste à la cathédrale de Brême. Il vivait encore dans cette ville en 1805. Il a publié à Leipsick, en 1789, deux sonates de clavecin, avec accompagnement de deux violons et violoncelle. En 1797, il a fait paraître dans la même ville, chez Kühnel, deux grandes sonates pour piano et violon. Cet artiste a laissé aussi en manuscrit des cantates et des symphonies.

RAUSCHER (Jacques), excellent ténor du théâtre de Hanovre, est né en 1800 dans un village près de Vienne, et a fait ses études musicales dans cette ville. Il débuta sur la scène à Vienne en 1821. En 1832, il donna des représentations à Dresde, et en 1833, à Berlin, avec un brillant succès. Le roi de Wurtemberg l'attacha au théâtre de Stuttgard en 1840. Sept ans après il donna des représentations à Hambourg. Ce chanteur distingué a obtenu sa retraite vers 1855.

RAUT (Jean), luthier français, né en Bretagne, travailla à Rennes jusqu'en 1790. Ses violons, en petit nombre, sont faits sur le modèle de ceux de Guarnerius, et sont estimés.

RAUTENBERG (Jean), *cantor* et compositeur à Landsberg sur la Warthe (Prusse), au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un recueil de chants spirituels intitulé : *Novem verbenæ sacræ, oder 6 geistliche Krœuter und Blumen* (Neuf rameaux sacrés, ou neuf plantes et fleurs spirituelles); Berlin, 1629, in-4°.

RAUTENSTEIN (Jules-Ernest), compositeur du dix-septième siècle, était organiste à Quedlinbourg, vers 1637, puis il occupa un poste semblable au Vieux-Stettin. Il a fait imprimer un recueil de chants funèbres sous le titre de *Leichten Arien*, en 1658.

RAUWE (Jean), pasteur à Wetter, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer le livre des cantiques de Martin Luther, mis à 4 voix, Francfort, 1589, in 12.

RAUZZINI (Venanzio), né à Rome en 1747, reçut des leçons de chant et de composition d'un chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il débuta à l'âge de dix-huit ans au théâtre *Valle*, à Rome, dans un rôle de femme, parce que les can-

tatrices ne pouvaient paraître alors sur les théâtres de cette ville. Sa beauté était si remarquable, que plusieurs femmes titrées s'éprirent d'amour pour lui, et qu'une dame du plus haut rang se compromit publiquement à Munich, en lui faisant connaître sa passion. Cette aventure fut cause du congé donné à Rauzzini par l'électeur de Bavière. Ce fut alors qu'il alla se fixer en Angleterre. (Voyez les *Reminiscences of Michael Kelly*, t. I, p. 10.) Guadagni, qui l'avait entendu, lui procura un engagement à Munich, en 1767. En passant à Vienne, Rauzzini s'y fit entendre dans quelques représentations du théâtre de la cour, et y obtint un brillant succès par l'excellence de sa méthode. Burney le trouva à Munich en 1772, et fut charmé de son talent. Après un séjour de sept ans à la cour de l'électeur, et après y avoir fait représenter quatre opéras de sa composition, il se rendit à Londres, et y succéda à Millico dans l'emploi de premier ténor. Il parut pour la première fois sur le théâtre du roi, au mois de novembre 1774, dans *l'Alessandro nell' Indie*, de Corri. Burney, qui l'entendit alors, dit (*a General History of Music*, tome IV, page 51) qu'il était non-seulement fort bel homme, mais excellent acteur, musicien profond, et aussi instruit dans la composition qu'habile dans l'art du chant. Sa voix, dit-il, était douce, timbrée, flexible, bien posée, et d'une étendue de plus de deux octaves. L'historien de la musique dit qu'il était d'une habileté remarquable sur le clavecin, et qu'il écrivait bien pour cet instrument. Après avoir rempli pendant trois ans l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien de Londres, Rauzzini quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, qui lui offrait de grands avantages dans cette ville. Mais la chute de son opéra *la Vestale*, en 1787, le dégoûta du séjour de Londres, et il se retira à Bath. Il y continua ses cours de chant, et y établit des concerts publics, qui eurent un brillant succès. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette agréable ville, où il mourut le 8 avril 1810, à l'âge de soixante-deux ans et quelques mois. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Braham, Incledon et M^me^ Storace. Les opéras de Rauzzini dont les titres sont connus sont : 1° *Piramo e Tisbe*, à Munich, 1769. Il y chanta le rôle principal. — 2° *L'Ali d'Amore*, 1770, ib. — 3° *L'Eroe cinese*, ibid., 1770. — 4° *Astarto*, 1772, ibid. — 5° *La Regina di Golconda*, à Londres, 1775. — 6° *Armida*, 1778, idem. — 7° *Creusa in Delfo*, 1782, ibid. — 8° *La Vestale*, 1787, ibid. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 2, 5 et 7 ; Londres. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André. — 3° Sonates pour piano et violon, opp. 3, 6 et 9, Londres, Pearsall. — 4° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4 et 12, ibid. — 5° Des airs et des duos italiens, Londres, Clementi. — 6° Des chansons anglaises, ibid.

RAUZZINI (Mathieu), frère du précédent, naquit à Rome en 1754. A l'âge de seize ans, il suivit son frère à Munich, et en 1772, il débuta comme chanteur dans *le Finte Gemelli*, opéra bouffe de sa composition où l'on remarque un style agréable. En 1774, Rauzzini suivit son frère en Angleterre, et peu de temps après il entra au théâtre de Dublin. Il y fit représenter, en 1784, *Il Re pastore*. Devenu professeur de chant en cette ville, il mourut jeune, en 1791. On connaît, sous son nom, un recueil d'exercices pour le chant.

RAVAGNAN (L'abbé Jérôme), professeur de rhétorique et d'éloquence de la chaire au séminaire de l'évêché de Chioggia, dans l'État de Venise, est né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A la reprise des études du séminaire, il prononça, le 30 mars 1818, l'éloge de Zarlino, qui fut publié dans le *Mercurio filosofico e letterario*, par Zirletti, à Venise. Peu de temps après, cet éloge fut réimprimé séparément, sous ce titre : *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia celebre ristauratore della musica nel secolo XVI. Prolusione pel riaprimento degli studi del seminario vescovile di Chioggia nel dì* 30 *marzo* 1818 ; Venise, 1819, 79 pages, petit in-8°. Cet éloge et les notes qui l'accompagnent renferment des matériaux utiles pour la biographie du célèbre musicien.

RAVAL (Sébastien), compositeur espagnol, brilla dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était chapelain agrégé de l'ordre de Saint-Jean-Baptiste de Jérusalem, et maître de chapelle du duc d'Urbin, lorsqu'il fut désigné par le duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, comme maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. En passant par Rome pour se rendre à son nouveau poste, ce musicien, dont le savoir incontestable était cependant moins grand que l'orgueil, se vanta d'être le plus habile de tous les contrepointistes, et de n'avoir jamais rencontré d'égal. Pour soutenir cette jactance, il défia Jean-Marie Nanini et Soriano de concourir avec lui sur un thème qu'il choisit lui-même. Ces grands maîtres ayant accepté le défi, ils improvisèrent tous trois un morceau à plusieurs parties sur le thème de Raval ; mais lorsque Nanini et Soriano eurent

présenté leurs compositions ornées de tous les artifices du contrepoint, et en même temps admirables par l'élégance du style et la clarté des dispositions, Raval, frappé de terreur, fut obligé de s'avouer vaincu, et, suivant les conventions, se rendit à l'école de ses adversaires et les appela humblement ses maîtres. Cette aventure se passait en 1593. C'est à la même époque que Raval publia un de ses ouvrages intitulé : *Il primo libro di canzonette a quattro voci, composte per il signor Sebastiano Raval, gentil'huomo dell'ordine di ubidicentia di San Gio-Battista Gierosolimitano. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti,* 1595, in-4°. L'épître dédicatoire à Marc-Antoine Colonna, duc de Tagliacozzo, etc., est datée de Rome, le 24 mars 1593. Raval y dit qu'il a été attaché autrefois au service de l'aïeul du duc, lequel était vice-roi de Sicile, puis à celui du cardinal Ascanio Colonna. Arrivé à Palerme, il ne fit pas voir plus de modestie qu'à Rome dans le défi qu'il porta à Achille Falcone. On peut voir, à l'article qui concerne celui-ci, tous les détails de cette dispute. On connaît de Raval un recueil de motets intitulé : *Libro de Motetti a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo,* Palerme, Franceschi, 1601, et *Madrigali a* 5 *voci, libro primo ; in Venetia appresso Giac. Vincenti,* 1585, in-4°.

RAVALIÈRE (Pierre-Alexandre Levesque de la). *Voyez* LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE.

RAVANNI (Gaétan), chanteur distingué, naquit à Brescia, le 7 août 1744. Élève de son compatriote Pinetti, il développa sous sa direction les qualités de sa belle voix de contralto. Il n'était âgé que de quinze ans quand il chanta pour la première fois, en 1759, un rôle de femme dans un opéra représenté à Brescia. L'année suivante, il fut engagé à Parme, et en 1761, il parut sur le théâtre San-Benedetto, à Venise. Ses succès dans ces villes, et ceux qu'il obtint ensuite sur les théâtres de Bologne et de Vérone, lui procurèrent un engagement avantageux à Munich, en 1764. Il y eut le titre et le traitement de chanteur de la cour. En 1772, Burney l'entendit plusieurs fois, particulièrement dans un trio chanté par lui, Guadagni et Rauzzini ; la réunion de ces trois grands chanteurs dans ce morceau lui parut un modèle de perfection. Les électeurs qui se succédèrent, et le roi de Bavière Maximilien-Joseph, continuèrent à Ravanni les avantages dont il jouissait, et le dernier de ces princes lui donna, en 1804, son traitement pour pension de retraite, après quarante ans de service. Ce chanteur vivait encore à Munich en 1812, mais depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

RAVENSCROFT (Thomas), bachelier en musique de l'université d'Oxford, fut dirigé dans ses études de musique, vers 1590, par Édouard Pearce, maître des enfants de chœur de l'église Saint-Paul de Londres. Devenu lui-même professeur, puis marchand de musique, il se fit connaître par la publication d'une collection de chansons à 4 et 5 voix, intitulée : *Melismata; musical phansies, fitting the court, citie, and country humours, to three, four and five voyces*, Londres, 1611. Partisan de l'ancienne notation et de ses proportions, perfections, imperfections, etc., qu'on abandonnait avec raison depuis plusieurs années, il écrivit sur ce sujet un opuscule intitulé : *A brief discourse of the true but neglected use of characterising the degrees by their perfection, imperfection and diminution in mensurable musicke, against the common practice and custome of these times*, Londres, 1614, in-4°. On doit aussi à Ravenscroft une des plus belles collections de psaumes à quatre parties qui aient été publiées en Angleterre; elle est intitulée : *The whole book of psalms with the hymns evangelical and songs spiritual composed into four parts by sundry authors*, Londres, 1621-1623, in-8°. On trouve dans cette collection beaucoup de mélodies composées par Ravenscroft. Ce musicien est mort à Londres, en 1635.

RAVENSCROFT (Jean), musicien anglais, vécut à Londres dans la première moitié du dix-huitième siècle. Engagé comme violoniste au théâtre de Goodmansfield, il s'y fit entendre plusieurs fois dans les concertos de Corelli. Le talent principal de cet artiste consistait à jouer de la cornemuse (*hornpipe*) avec une habileté supérieure à tout ce qu'on avait entendu avant lui. Il a laissé quelques compositions pour cet instrument. On place l'époque de sa mort vers 1745.

RAVETS ou **RAVITS** (Antoine-Guillaume), né à Louvain, vers 1758, fit ses études musicales sous la direction de l'excellent organiste et compositeur Mathias Vanden Gheyn (*voy.* ce nom), et fut organiste de l'église Saint-Jacques, dans sa ville natale. Plus tard, il abandonna cette position pour celle d'organiste de l'église des Augustins à Anvers. Il est mort dans cette ville en 1827. Ravets a laissé en manuscrit des préludes pour l'orgue, et un grand nombre de motets avec orchestre qui ont eu de la réputation en Belgique. Parmi ces compositions, on remarque celles-ci : 1° *De profundis,* à 2 voix, orgue et orchestre. — 2° *Jesu Corona virginum.* —

3° *Confiteantur.* — 4° *Verbum supernum.* — 5° *Tecum principum.* — 6° *Juravit Dominus*, pour soprano, ténor et basse. — 7° *Quis sicut Dominus.* On connaît aussi de cet artiste une messe de *Requiem* à 4 voix et petit orchestre.

RAVINA (Jean-Henri), pianiste et compositeur, né à Bordeaux, le 20 mai 1818, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 10 octobre 1831, y reçut d'abord des leçons de M. Laurent, professeur adjoint, puis devint élève de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné en 1832; il obtint le premier au concours de 1834, et, deux ans après, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique; enfin il compléta son instruction musicale par l'étude du contrepoint sous la direction de Reicha, puis de M. Leborne. Sorti du Conservatoire, Ravina se fit entendre avec succès dans les concerts, et se livra à l'enseignement. Il a publié un grand nombre d'œuvres pour le piano dans les formes de son époque; celles qu'on a remarquées sont : 1° 12 Études de concerts, en 2 livres, dédiées à Zimmerman; Paris, Lemoine. — 2° 25 études caractéristiques; ibid. — 3° Morceau de concert pour piano et orchestre, op. 8; ibid. — 4° Rondo élégant, op. 4; ibid. — 5° Fantaisie de salon sur deux airs napolitains, op. 5; ibid. — 6° Divertissements brillants, op. 10 et 16; ibid. — 7° Nocturne, op. 13; ibid. — 8° *Rêverie*, op. 19; ibid., etc. Cet artiste est mort à Paris en 1862, à l'âge de 44 ans.

RAWLINGS (Thomas), fils de Robert Rawlings, organiste de Chelsea, né en 1775, apprit de son père les premiers éléments de la musique. A l'âge de treize ans, il fut mis sous la direction d'un maître allemand nommé Dittenhofer, qui lui enseigna le piano, le violon, le violoncelle et les éléments de l'harmonie. Après sept années d'études sous ce maître, il composa quelques morceaux qui furent exécutés au *Professional concert*. Depuis lors il s'est livré à l'enseignement, et a été employé dans les orchestres de plusieurs théâtres, comme violoniste et comme violoncelliste. J'ai connu cet artiste à Londres, en 1829. Ses principales compositions, gravées chez Chappell, sont : 1° *Concerto da camera* pour piano, flûte, deux violons, alto et basse. — 2° Duo pour harpe et piano. — 3° Mélodies nationales pour le piano. — 4° Sérénade pour plusieurs instruments. — 5° Airs anglais.

RAWLINS (Jean), ecclésiastique anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fut recteur à Leigh, dans le comté de Worcester, ministre à Bodsey, puis à Wickamford, et enfin chapelain de lord Archer. A l'occasion du festival de musique des trois chœurs réunis de Worcester, de Hereford et de Glocester, il prononça un sermon qui fut publié sous ce titre : *The power of musick, and the particular influence of church musick* (Le pouvoir de la musique, et l'influence particulière de la musique d'église); Ravington, 1773, in-8°.

RAYMANN (Jacques), luthier anglais, travaillait à Londres vers 1650. Il se distinguait surtout par la bonne qualité de ses violes. On cite aussi un violon fait par lui qui se trouvait dans l'héritage de Britton (*voyez* ce nom).

RAYMOND (Georges-Marie), né à Chambéry, en 1769, fut d'abord employé du cadastre, et obtint, en 1794, la place de secrétaire général du département du Mont-Blanc. Ayant ensuite perdu cet emploi, il accepta celui de professeur d'histoire à l'école centrale de ce département, et fut ensuite professeur de mathématiques à Genève. En 1811, il devint principal du collège de Chambéry. Littérateur laborieux et amateur de musique, il a publié beaucoup de livres, de brochures et d'articles de journaux littéraires sur toutes sortes de sujets, particulièrement sur la musique. La liste de ceux-ci renferme les ouvrages suivants : 1° *De la musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des cérémonies religieuses* (Mémoire inséré dans le *Magasin Encyclopédique*, août 1809). — 2° *Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France* (dans le même recueil, mai 1810). — 3° *Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises* (dans le même recueil, août 1810). Ces deux morceaux ont été publiés séparément sous ce titre : *Lettres à M. Millin, membre de l'Institut, etc., sur l'usage de la musique dans les églises*, Chambéry, Cléaz, 1811, in-8°. — 4° *Réfutation d'un système sur le caractère attribué à chacun des sons de la gamme, et sur les sources de l'expression musicale* (dans la *Décade philosophique*, an X (1802) nos 22 et 23). Ces quatre opuscules ont été réunis avec le suivant, en un volume intitulé : 5° *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique; suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8° de 261 pages. A l'exception d'une assez bonne réfutation des erreurs de l'abbé Roussier, concernant les proportions des intervalles de la tonalité moderne et la formation de la gamme, le sujet de la lettre de Raymond à Villoteau y est traité d'une manière superficielle : on aurait dû s'attendre à trouver

un langage plus rigoureux dans l'écrit d'un musicien géomètre. Le professeur de mathématiques se retrouve davantage dans l'écrit suivant, qui n'est qu'un remaniement du même sujet, mais sans vues nouvelles : — 6° *Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical;* Paris, V^e Courcier, 1813, in-8° de 79 pages. L'Académie des sciences de l'Institut de France, à qui ce mémoire avait été soumis, n'y trouva à louer que le zèle de l'auteur pour les progrès de la théorie de la musique. Raymond cherche à y démontrer que la constitution organique de l'homme et celle des corps sonores qui lui sont analogues, fournissent immédiatement les éléments physiques de l'art et le principe de l'harmonie. Cette erreur du dix-huitième siècle a pour résultat inévitable de matérialiser un art qui n'a sa source que dans la combinaison de la sensibilité, du sentiment et de l'intelligence. — 7° *Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes,* ou *Examen de cette question : L'écriture musicale généralement usitée en Europe est-elle vicieuse au point qu'une réforme complète soit devenue indispensable?* Turin, de l'imprimerie royale, 1824, un volume in-4° de 154 pages avec une planche. Ce mémoire est inséré en entier dans le trentième volume des mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin, dont Raymond était membre. Son travail est divisé en deux parties : la première est relative aux notations de l'antiquité, du moyen âge et de l'Orient; l'autre renferme l'exposé et l'examen des systèmes de notation de Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, de Motz, Boigelou, J.-J. Rousseau, de l'Aulnaye, R. Patterson, de l'abbé Feytou, de la Sallette, de Riebesthal et de Bertini. L'auteur de cet ouvrage n'avait pas les connaissances nécesaires pour traiter la première partie de son livre; la deuxième est plus satisfaisante, bien qu'elle ne donne pas la solution de la question posée au frontispice. — 8° *Mémoire sur la musique religieuse, à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry.* Ce mémoire, lu à l'Académie royale de Savoie, le 7 mars 1828, a été inséré dans le troisième volume des mémoires de cette société. Il en a été tiré des exemplaires séparés (in-8° de 35 pages), sans date et sans nom de lieu. Raymond a laissé en manuscrit : *Principes élémentaires d'harmonie, de contrepoint et de composition musicale.* Il est mort à Chambéry, le 24 avril 1839.

RAYMOND (Édouard), violoniste et compositeur à Breslau, est fils d'un fabricant d'instruments de cette ville. Il est né le 27 septembre 1812, et, à peine âgé de sept ans, a commencé l'étude du violon, sous la direction du professeur Charles Luge (*voyez* ce nom). Ses progrès furent rapides : à l'âge de quatorze ans, il joua avec son maître, au théâtre, la symphonie concertante de Kreutzer pour deux violons, et y fit remarquer la souplesse de son archet ainsi que la justesse de ses intonations. Depuis cette époque, il a brillé dans les concerts, soit à Breslau, soit dans d'autres villes de l'Allemagne. Entré en 1834 dans l'orchestre du théâtre de sa ville natale, en qualité de premier violon, il n'y resta que jusqu'en 1838, parce que les leçons qu'il donnait à un nombre considérable d'élèves l'occupaient incessamment. Devenu chef d'orchestre de la société musicale *Lætitia,* en 1839, il abandonna cette position, cinq ans après, pour celle de directeur des concerts de la *Société du dimanche,* où les symphonies des grands maîtres sont bien exécutées par un bon orchestre. Raymond occupait encore cette position en 1853. Le goût de cet artiste et son expérience se sont formés dans les voyages qu'il a faits à Berlin, Dresde, Vienne, Leipsick, Francfort et Cologne. On a publié de sa composition : 1° Introduction et polonaise pour violon et piano; Breslau, Fœrster. — 2°. *Adagio* et rondeau brillant avec accompagnement de quatuor ou de piano; Breslau, Ed. Pelz. — 3° *Le Russe,* petit rondeau agréable et facile pour violon et piano; ibid. — 4° Grande fantaisie pour violon et orchestre ou piano sur des motifs de *Lucia di Lammermoor;* Breslau, Schumann. — 5° Première symphonie, arrangée pour piano à 4 mains; Breslau, Weinhold. — 6° Romances sans paroles pour piano; Breslau, Schumann. — 7° Grande polonaise pour orchestre ou piano; Berlin, Bote et Bock. Beaucoup d'autres petites compositions pour violon ou pour piano. Raymond a en manuscrit : *Le Maestro,* opéra non représenté : *la Tempête,* idem; *la Fiancée de Rubezahl,* idem; Première symphonie (en *la* mineur), à grand orchestre, exécutée dans les concerts de la *Société du dimanche;* Deuxième symphonie (en *sol*), idem; Première ouverture de concert (en *ut*), idem; Deuxième ouverture (en *si* mineur), idem; Nocturne pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson et cor, idem; Grande polonaise pour piano à quatre mains.

RAYMOND (Joseph), connu sous le nom de *Raymondi*, littérateur et amateur de musique, vivait à Paris de 1840 à 1850. Il a proposé un nouveau système de notation de la musique dans deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Essai de sim-*

plification musicographique, avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés pendant le XIX^e siècle; Paris, Bernard Latte, 1843, in-8° de quatre feuilles, avec 2 planches. — 2° *Nouveau système de notation musicale, suivi du Rapport fait au congrès scientifique de France sur le premier essai de simplification musicographique;* Paris, imprimerie de Brière, 1846, in-8° de 100 pages avec 3 planches. Les éléments du système de notation de M. Raymond sont pris dans l'alphabet hébraïque. Ce système a eu le sort de tous ceux du même genre. Les artistes ni le public n'y ont accordé aucune attention. On a du même littérateur un ouvrage philosophique intitulé : *Fantaisies morales, ou sentiments, vices et vertus;* Paris, Amyot, 1846-47, in-8°.

RAYMONT (Henri), souffleur et répétiteur de musique au théâtre de Beaujolais vers 1765, a fait les paroles et la musique des pièces suivantes représentées à ce théâtre : 1° *L'Amateur de musique.* — 2° *L'Amant écho.* — 3° *Anacréon.* — 4° *L'Armoire.* — 5° *Le Chevalier de Lerigny.* — 6° *Le Braconnier.*

RAZETTI (Amédée), fils d'un violoniste piémontais, naquit à Turin en 1754. Sa mère, femme aimable et galante, dont l'aventurier Casanova parle dans ses mémoires, vint s'établir à Paris vers 1761, et confia son fils au claveciniste Clément, qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit un artiste distingué. Razetti eut de la réputation à Paris comme maître de piano et comme compositeur. Dans les œuvres qu'il a publiées pour le piano, il y a de l'originalité. Ses trios pour piano, violon et violoncelle ont eu un succès de vogue vers 1800. Razetti est mort d'une maladie de poitrine en 1799. On a de lui les productions suivantes : 1° Concerto arabe pour piano et orchestre, op. 14; Paris, Naderman. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; Paris, Pleyel. — 3° Trois idem, op. 13, n^os 1, 2 et 3, Paris, Sieber. — 4° Six sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Bailleux. — 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2, 3 et 6; Paris, Boyer. — 6° Six sonates pour le clavecin dans les styles d'Eckart (*voyez* ce nom), Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt et Mozart, op. 7, part, 1 et 2; Paris, Boyer. — 7° Trois sonates pour le clavecin : la 1^re pour clavecin seul; la 2^me avec violon et basse; la dernière avec deux violons, alto et basse, op. 10; Paris, Cousineau. — 8° Premier recueil de romances avec acc. de piano, op. 8; ibid. — 9° Premier pot-pourri pour le piano, op. 9; ibid. — 10° Deuxième recueil de romances, op. 11.

READING (Jean), organiste, né à Londres, dans les dernières années du dix-septième siècle, étudia la musique sous la direction de Blow. Ses études terminées, il obtint la place de sous-maître des enfants de chœur de la cathédrale de Lincoln. Il ne la quitta que pour celle d'organiste de l'église paroissiale de Hackney. Plus tard il fut organiste de l'église de Saint-Dunstan, et en dernier lieu il remplit les mêmes fonctions à Sainte-Marie de Woolnoth, à Londres. Il mourut dans cette position en 1766. Reading a publié de sa composition un livre d'antiennes avec basse continue pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *A Book of new anthems, containing a hundred plates fairly engraved, with a thorough-bass figured for the organ or harpsichord with proper ritornels;* Londres, 1742, in-fol.

REALI (Jean), musicien vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle à Guastella, dans le duché de ce nom. Il n'est connu que par le titre de l'opéra *Il Regno galante*, dont il avait composé la musique, et qui fut représenté en 1727, au théâtre *San-Mose* de Venise.

REBEL (Jean-Ferry), né à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut un des vingt-quatre violons de la grande bande du roi de France, et compositeur de la chambre. Entré à l'Opéra en 1699, en qualité de premier violon, il en devint chef d'orchestre en 1707. On le voit encore figurer sur l'état de cet orchestre en 1737, avec des appointements de 1,200 livres; mais on ignore l'époque de sa mort, antérieure toutefois à l'état des pensionnaires dressé en 1751, car son nom n'y paraît pas. Rebel a eu un fils qui fut directeur de l'Opéra (*voyez* l'article suivant). Durey de Noinville a induit en erreur La Borde, Choron et Fayolle, ainsi que tous les autres compilateurs, en disant que la femme du compositeur Lalande (*voyez* ce nom) fut la fille de Rebel, car elle était sa sœur aînée. Rebel a donné à l'Opéra, en 1703, *Ulysse*, tragédie lyrique en cinq actes, qui eut peu de succès. Il a publié un livre de sonates de violon en duos, et un livre de trios pour deux violons et basse continue pour le clavecin. Ses airs de danse intitulés *Caprice, Boutade et Caractères de la danse*, ont eu beaucoup de réputation.

REBEL (François), fils du précédent, naquit à Paris le 19 juin 1701. Élève de son père, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1714, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans. En 1738, il occupait encore la même position, et son traitement n'était que de 600 livres; mais chaque année, depuis 1735, il recevait une gratification

de 500 francs. Lié d'amitié avec Francœur (*V.* ce nom), violoniste comme lui à l'orchestre de l'Opéra, il le prit pour collaborateur dans la plupart des opéras qu'il composa, et l'eut pour associé dans la direction de l'Académie royale de musique. D'abord inspecteurs de ce spectacle, ils en prirent la direction en 1751, et la conservèrent jusqu'en 1767. Louis XV avait fait Rebel chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et lui avait accordé une des places de surintendant de sa musique. En 1772, il le nomma aussi administrateur général de l'Opéra; mais l'artiste, parvenu à l'âge avancé de soixante-quatorze ans, se retira le 1er avril 1775. Il ne jouit pas longtemps du repos acquis au prix de si longs services, car il mourut le 7 novembre de la même année. Rebel a composé en société avec Francœur les opéras suivants : 1° *Pyrame et Thisbé*, représenté en 1726. — 2° *Tharsis et Zélie*, en 1728. — 3° *Scanderberg*, en 1735. — 5° *Le Ballet de la Paix*, en 1738. — 5° *Les Augustales*, prologue, en 1744. — 6° *Zélindor et Ismène*, en 1745. — 7° *Les Génies tutélaires*, en 1751. — 8° *Le Prince de Noisy*, en 1760. Rebel a écrit aussi un *Te Deum* et un *De profundis* qui ont été exécutés avec succès au Concert spirituel.

REBELLO (Jean-Laurent), excellent compositeur portugais, naquit en 1609, à Caminha, et entra, à l'âge de quinze ans, au service de la maison de Bragance, à Lisbonne, où il eut l'occasion d'étudier la composition et de développer le talent qu'il avait reçu de la nature. Il mourut près de Lisbonne, en 1661, avec la réputation d'un des musiciens les plus distingués du Portugal. Les écrivains de sa nation lui accordent de grands éloges. Il paraît qu'il fit un voyage en Italie peu de temps avant sa mort, car il y a publié des Psaumes, *Magnificat*, Lamentations et *Miserere* à seize voix et basse continue, sous ce titre : *Psalmi tum vesperarum, tum completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere. Romæ, typis Mauritii et Amadæi Belmontiarum*, 1657, in-4° max. Beaucoup de compositions de Rebello étaient en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne au commencement du dix-huitième siècle.

REBELLO (Manuel), compositeur portugais, maître de chapelle à Evora, né à Aviz, dans la province d'Alentajo, vécut vers 1625. Ses compositions se trouvaient dans la bibliothèque royale de Lisbonne, au commencement du dix-huitième siècle.

REBER (Napoléon-Henri), compositeur distingué, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris et membre de l'Institut, est né à Mulhouse (Haut-Rhin), le 21 octobre 1807. Sa première éducation fut dirigée vers l'étude des sciences appliquées à l'industrie; mais son penchant pour la musique lui inspira tant de dégoût pour la profession qu'on lui destinait, qu'il prit la résolution de se livrer sans réserve à la culture de cet art. Il avait appris à jouer de la flûte et du piano, et avait mis beaucoup de persévérance à lire les traités de composition qui lui étaient tombés sous la main; mais chaque jour il acquérait la conviction de l'insuffisance de ces ouvrages pour compléter une éducation pratique. En 1828, il se rendit à Paris, et le 16 octobre de la même année, il fut admis au Conservatoire pour y apprendre le contrepoint et la fugue, sous la direction de Jelensperger et Seuriot, professeurs adjoints de la chaire de Reicha. Au mois d'octobre 1829, il devint élève de Lesueur, qui dirigea ses études de composition dramatique. Depuis 1835, M. Reber s'est fait d'abord connaître par des œuvres de musique instrumentale et vocale qui indiquent un talent distingué, sous le rapport de la forme et d'une certaine naïveté gracieuse. Il a publié en ce genre : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 1; Paris, Richault. — 2° 1er grand quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 4; ibid. — 3° 2me idem, op. 5; ibid, — 4° 3me idem, op. 7; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; ibid. — 6° 2me idem; ibid. — 7° Pensée musicale pour piano seul, op. 3; ibid. — 8° Variations sur un air suisse, idem, op. 6; ibid. — 9° Quelques mélodies charmantes à voix seule et piano, parmi lesquelles on remarque *le Voile de la châtelaine, la Captive, Hai luli, la Chanson du pays.* — 10° Des valses pour piano et pour piano et violon, d'un caractère original, etc. M. Reber a composé aussi des symphonies qui ont été exécutées aux concerts de la société de Sainte-Cécile, et dont une a été entendue dans ceux du Conservatoire. Comme compositeur dramatique, il a donné : 1° *La Nuit de Noël*, en 3 actes, au théâtre de l'Opéra-Comique, le 11 février 1848. — 2° *Le Père Gaillard*, en 3 actes, au même théâtre, le 7 septembre 1852. — 3° *Les Papillotes de M. Benoist*, en un acte, au même théâtre, le 28 décembre 1853. — 4° *Les Dames capitaines*, en 3 actes, au même théâtre, 3 juin 1857. M. Reber a écrit aussi pour l'Opéra un grand ouvrage intitulé *Naïm*, qui n'a pas été représenté, mais dont l'ouverture a été exécutée dans les concerts de Paris. On a du même artiste un *Traité d'harmonie;* Paris, Colombier, 1862, 1 vol. gr. in-8°.

REBEYROL (Pierre), né à Nantes en

1798, entra comme élève au Conservatoire de Paris en 1818, et y devint élève de Lefebvre pour la clarinette. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1820. Dans la même année, il entra sous la direction de Reicha pour la composition. De retour à Nantes, il a été nommé, en 1834, par le conseil municipal, professeur de musique de l'école primaire supérieure. Cet artiste a publié plusieurs œuvres de quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Il a fait aussi entendre dans les concerts des symphonies et d'autres morceaux de sa composition.

REBS (Chrétien-Gottlob), docteur en philosophie, *cantor* et directeur de musique de l'église Saint-Michel, à Zeitz, est né le 23 août 1771 à Rossleben. On a gravé de sa composition : 1° Deux sonatines avec des rondeaux variés pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 2° Variations sur un thème du *Freischütz;* ibid. — 3° Variations sur l'air allemand : *Wir winden dir den J.*, op. 11, ibid. — 4° Six chansons allemandes à voix seule, avec accomp. de piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; et plusieurs autres petites productions. Rebs s'est fait connaître comme critique musical par des articles publiés dans divers journaux, et il a donné dans la Gazette générale de musique de Leipsick (1841) une série de questions et de réponses concernant la construction des orgues. Il a publié une notice sur sa vie sous le titre de *Erinnerungen aus mein Leben;* Zeitz, 1839, in-8° de 132 pages.

RECHENBERG (Ernest), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 12 octobre 1800 à Friedersdorf sur la Queis, dans la régence de Liegnitz. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il se rendit à Berlin en 1822, et fut admis dans l'Institut pour la musique d'église, où il reçut des leçons de Bernard Klein pour la composition. A sa sortie de cette institution, Rechenberg s'est livré à l'enseignement. Au nombre de ses élèves, on remarque Charles Eckert (*voyez* ce nom). Ses compositions consistent en musique d'église dont il n'a publié que le psaume *Gott ist unser Heil*, à plusieurs voix, orchestre et orgue (Berlin, Schmidt), beaucoup de *Lieder* à voix seule et à quatre voix, et des pièces pour piano seul. On a aussi de cet artiste un livre choral (*Allgemeines Choralbuch,* Berlin, Challier), avec des préludes et des conclusions pour l'orgue, tirés des œuvres de J.-S. Bach, Hesse, Kühn, Kühnau, Natorp, etc., à l'usage des organistes des petites villes.

REDERN (Guillaume-Frédéric, comte DE), conseiller intime et chambellan du roi de Prusse, intendant général de la musique de la cour, et membre de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, est né dans cette ville le 9 décembre 1802. Après avoir terminé ses études de droit à l'université, il entra dans le conseil d'État en 1823, et deux ans après, il devint chambellan de la princesse royale Élisabeth, depuis lors reine de Prusse. Amateur passionné de musique qu'il cultivait avec succès, M. de Redern fut chargé, en 1842, de l'intendance générale de la musique de la cour. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme compositeur fut une ouverture pour l'orchestre, écrite à l'âge de dix-huit ans, et qui fut exécutée à Berlin en 1820. Parmi ses compositions, on remarque : 1° *Liturgie*, chœur à 4 voix; Berlin, Schlesinger. — 2° *Musica sacra* (1er volume) : *Agnus Dei; Adoramus; Veni Sancte Spiritus; Sanctus-Dominus*, 1856. — 3° *Musica sacra* (2e volume) : *Nunc dimitis; Hymnus angelicus; Christus fortis est*, 1857. — 4° Cantate (*Laut tœne unser Lobgesang*), pour voix solo, chœur et orchestre, pour le jour de naissance du roi Frédéric-Guillaume IV, exécutée le 12 janvier 1858. — 5° *Christine*, grand opéra en trois actes, représenté au théâtre royal de Berlin, le 17 janvier 1860, gravé en partition pour le piano; Berlin, Bote et Bock. — 6° Marche triomphale à grand orchestre pour la tragédie *L'Empereur Frédéric III*, arrangée pour piano; Berlin, Schlesinger. — 7° Ouverture de concert pour orchestre; Berlin, Bote et Bock. — 8° Pièces pour musique de cavalerie, ibid. — 9° Pas redoublé pour musique militaire, ibid. — 10° Plusieurs recueils de quadrilles et de valses pour piano.

REDIN ou **REDEIN** (Jean-François) (1), violoniste et compositeur belge, ne naquit pas à Liége, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, car il vit le jour à Anvers, et fut baptisé à la cathédrale de cette ville le 5 novembre 1748. Il était le troisième fils de Joseph Redin, bourgeois de cette ville, et de Jeanne-Françoise-Hansewyck (2). Il est vraisemblable que Jean-François Redin reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur. Cependant on ne possède aucun renseignement à cet égard ; on ignore également le nom du maître de violon de cet artiste, et l'on ne sait qu'il fut premier violon de la cathédrale d'Anvers que par le titre d'un de ses ouvrages. J'ai dit, dans

(1) Ce nom est écrit de plusieurs manières dans les actes de l'état civil, à Anvers.

(2) Je suis redevable de ces renseignements authentiques aux soins obligeants de M. le chevalier Léon de Burbure, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches.

la notice de la première édition de ce livre que Redin entra au service du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et qu'il mourut à Bruxelles : ces faits sont inexacts, car son nom ne figure pas dans les états de la chapelle de ce prince, et l'on verra tout à l'heure qu'il cessa de vivre dans le lieu même où il était né. Son œuvre quatrième ayant été publié à Londres en 1789, tout porte à croire qu'il y habitait alors. Il resta célibataire, ainsi que le prouve l'acte de son décès, et mourut à Anvers à l'âge de cinquante-trois ans, le 8 ventôse an X (24 février 1802). On voit dans les registres de l'état civil que la déclaration de la mort de *J. F. Redein, musicien*, est faite, non par des personnes de sa famille, mais par deux voisins, dont un est qualifié d'*hospitalier*. Les ouvrages publiés par Redin sont estimables et ont eu du succès dans leur nouveauté ; ils ont pour titres : 1° Six duos pour 2 violons, œuvre 1er; Bruxelles, Van Ypen. — 2° Six sonates pour 2 violons, dédiés au chevalier J. F. Van Ertborn, et composées par J. F. Redin, 1er violon de la cathédrale d'Anvers, œuvre 2, ibid. — 3° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 3; Paris, Bailleux, 1786. — 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; Londres, Preston, 1789.

REDI (D. Thomas), né à Sienne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Lorette pendant près de quarante ans, et mourut vers 1735. On peut voir, dans les Mémoires de l'abbé Baini sur la vie et les ouvrages de Palestrina (tome I, note 195), le récit d'une discussion survenue entre Redi et le P. Martini, à l'occasion de la résolution d'un canon d'Animuccia. Redi a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit : je possède de lui quatre psaumes à huit voix, où se trouvent de belles fugues.

REDI (François), excellent professeur de chant et maître de chapelle à Florence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, établit, en 1716, une école de chant où la célèbre cantatrice Victoire Tesi a reçu sa première éducation vocale. Beaucoup d'autres chanteurs renommés se sont aussi formés dans l'école de Redi.

REDSLOB (Gustave-Maurice), littérateur allemand, né à Querfurt, en Saxe, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Dissertatio de præcepto musico* (Lamenageach al haggititii) *in inscriptionibus psalmorum* VIII, LXXXI et LXXXIV, *conspicuus;* Leipsick, 1831, in-8° de 43 pages. Ce titre, mêlé de latin et d'hébreu, signifie : Dissertation sur le précepte musical (pour chanter sur le Githith (1), qui se voit dans les inscriptions des psaumes 8, 81 et 84.

REEVE (Guillaume), professeur de musique et compositeur, naquit à Londres en 1757. Destiné au barreau, il fréquenta d'abord le cabinet d'un procureur; mais bientôt il abandonna l'étude de la jurisprudence pour celle de la musique, sous la direction de Richardson, organiste de Saint-Jacques, dans Westminster. En 1781, Reeve accepta une place d'organiste à Tottness, dans le Devonshire. Il en remplit les fonctions pendant deux ans ; mais vers la fin de 1783 les frères Ashley lui offrirent un engagement pour écrire la musique des pantomimes et des drames qu'ils faisaient représenter à leur théâtre, et leurs propositions le ramenèrent à Londres. Non-seulement il composa un très-grand nombre de pantomimes, de ballets et d'opéras, mais il parut aussi sur plusieurs théâtres comme acteur et comme chanteur, particulièrement à Covent-Garden et à Haymarket. En 1792, il avait été nommé organiste de Saint-Martin, dans le quartier de Ludgate; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Reeve vivait encore à Londres en 1829, âgé de soixante-dix ans, et jouissait d'une honnête aisance acquise par ses travaux. Il a été un des compositeurs dramatiques anglais les plus renommés de son temps. Il réussissait particulièrement dans le style comique. Quelques-uns de ses ouvrages ont été faits en société avec Mazzinghi (*voy.* ce nom). On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les pièces de théâtre pour lesquelles Reeve a écrit de la musique; elles sont au nombre de plus de cent. Celles qui ont eu le plus de succès sont les suivantes : *Oscar et Malvina*, pantomime en 1791. — 2° *Orphée et Euridice*, ballet, 1792. — 3° *L'Apparition*, drame musical, 1794. — 4° *British Fortitude* (la Bravoure anglaise, 1794. — 5° *Hercule et Omphale*, pantomime, 1794. — 6° *The Purse* (la Bourse), drame musical, 1794. — 7° *Merry Sherwood*, 1795. — 8° *Arlequin et Oberon*. 1796. — 9° *Banitry Bay* (la Baie de Bantry), opéra, 1797. — 10° *Raymond et Agnès*, ballet sérieux, 1797. — 11° *Round Tower* (la Tour ronde), 1797. — 12° *Jeanne d'Arc*, ballet historique, 1798. — 13° *L'Embarcation*, opérette, 1799. — 14° *Thomas et Suzanne*, opéra, 1799. — 15° *La Caravane*, idem, 1803. — 16° *The Dash* (la Rixe), opéra bouffe, 1804. — 71° *White Plume* (le Panache blanc), opéra,

(1) Le *Githith* était vraisemblablement, d'après le rapport de nom avec le *gytharah* des Arabes, un instrument à cordes pincées.

1806. Reeve a composé en société avec Mazzinghi. — 18° *Ramah-Droog*, grand opéra, 1798. — 19° *The Turnpike gate* (la Barrière), opéra-comique, 1799. — 20° *Paul et Virginie*, 1800. — 21° *Blind Girl* (la Fille aveugle). Enfin, il a pris part à la composition de beaucoup d'autres pièces, jusqu'en 1811. Reeve a publié un ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé : *The juvenile preceptor, or entertaining instructor; a complete introduction to the piano forte*, Londres, Clementi, in-folio.

REEVES (Sims), le plus célèbre ténor de l'Angleterre, est né à Woolwich en 1821. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique, et son père, musicien de profession, entreprit de les cultiver et de les développer. Les progrès du jeune Reeves furent si rapides, qu'ayant à peine atteint l'âge de quatorze ans, il possédait déjà une remarquable habileté sur plusieurs instruments, était excellent lecteur, et connaissait la théorie de l'harmonie. Son instruction dans la musique d'église était dès lors si étendue, qu'il fut choisi comme organiste et directeur du chœur à North-Croy, dans le comté de Kent. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de compositions dans quelques antiennes pour le service de son église. Après avoir quitté cette position, il se rendit à Londres et reçut quelques leçons de piano de Jean-Baptiste Cramer. La beauté de sa voix s'était manifestée pendant qu'il dirigeait le chœur de North-Croy, et son père lui avait donné un professeur de chant, qui, par une erreur qui n'est pas sans exemple, se trompa sur le caractère de la voix de son élève, la prit pour un baryton, et ne cultiva que les notes comprises dans l'étendue de ce genre de voix. Sims Reeves débuta en effet à l'âge de dix-neuf ans comme baryton au théâtre de Newcastle, et y chanta les rôles de Rodolphe dans la *Sonnanbula*, et de Dandini, dans la *Cenerentola*; il y obtint de brillants succès qui se soutinrent dans les villes de l'Irlande et de l'Écosse où il se fit entendre. Comprenant toutefois qu'il ne possédait pas les vrais principes de l'art du chant, il prit la résolution de se rendre à Paris et de prendre des leçons de Bordogni. Ce fut alors que ce professeur lui découvrit l'erreur de son premier maître, et lui démontra qu'il possédait un ténor de la plus grande puissance et de la plus rare étendue dans les sons de l'octave aiguë. De retour en Angleterre, Sims Reeves continua de chanter dans les provinces et en Irlande, car aucune proposition ne lui fut faite alors par les directeurs des théâtres de Londres. Toujours désireux de perfectionner son talent, il fit un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Mazzucato, et compléta, sous la direction de cet excellent maître, son éducation vocale. Avant de s'éloigner de cette ville, il chanta, au théâtre de la Scala, le rôle d'*Edgardo* dans *Lucia di Lammermoor*, avec une puissance d'effet qui n'avait été égalée par aucun chanteur. Il fut ensuite engagé pour d'autres théâtres de l'Italie, et partout applaudi chaleureusement.

Au moment du retour de Sims Reeves à Londres, Jullien venait de se charger de l'entreprise du théâtre de Drury-Lane : il offrit au jeune chanteur un engagement qui fut accepté, et le 6 décembre 1847, le début de Reeves se fit par le rôle d'*Edgard*, qui lui avait fait une brillante réputation en Italie. Par diverses circonstances dont le détail serait trop long, il n'y produisit pas l'effet qu'on pouvait attendre de son talent et de son admirable voix. Engagé par M. Lumley pour le Théâtre de la Reine en 1848, il y débuta le 20 mai par le rôle de *Carlo* dans *Linda di Chamouny*, et son succès égala celui des meilleurs chanteurs italiens de ce théâtre; néanmoins il y resta peu de temps, parce que le rôle d'*Edgard* ayant été donné à un autre artiste, Sims Reeves rompit immédiatement son engagement. Ce fut dans l'automne de la même année 1848 que le talent de ce chanteur fut placé dans sa sphère propre par l'engagement qu'il reçut pour chanter la partie de ténor solo dans le Festival de Norwich, car depuis lors il n'a pas eu de rival dans la grande musique classique et religieuse, particulièrement dans les œuvres de Hændel, dont il a saisi admirablement le caractère, et dans lesquelles la puissance exceptionnelle de son organe fait ressortir tous ses avantages. Dans l'année suivante (1849), il fut engagé au théâtre de Covent-Garden et y chanta dans *la Sonnanbula* et dans *la Donna del Lago*; puis, dans l'hiver suivant, il chanta au même théâtre dans l'opéra anglais. Pendant ce temps, il était devenu l'étoile des concerts de Londres. En 1850, il retourna au Théâtre de la Reine et y chanta dans *Ernani* et dans *Lucia di Lammermoor*, avec M^{lle} Hayes et M^{me} Sontag. En 1851, il accepta un engagement au Théâtre-Italien de Paris et y débuta dans *Ernani* le même jour que *Sophie Cruvelli*. Toute l'attention du public s'était portée sur cette cantatrice, qui émut l'assemblée jusqu'à l'enthousiasme; il en résulta que le talent de Sims Reeves fut peu remarqué; mécontent de n'avoir pas produit l'effet qu'il avait espéré, il retourna à Londres sans attendre la fin de la saison. A diverses époques, il accepta encore des engagements de théâtres; mais ce

n'est pas dans cette voie qu'il a obtenu ses plus beaux succès : les grands festivals de l'Angleterre, les oratorios d'*Exeter-Hall* et de *Cristal-Palace*, enfin les concerts où il dit avec un charme inexprimable les mélodies écossaises et anglaises, voilà son véritable domaine; c'est là qu'il excite au plus haut degré l'enthousiasme de ses compatriotes. Sims Reeves a fini par le comprendre, car, depuis 1856, il n'a plus, que je sache, paru sur aucun théâtre.

REGART (D. SALVADOR-MARIA), musicien espagnol du dix-neuvième siècle (1840-1860), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuevo sistema musical. Tratado elemental de musica, ò sea Nuevo metodo para aprender la musica figurada, ò canto profano*; Madrid (sans date).

REGGIO (PIERRE), luthiste célèbre du dix-septième siècle, né à Gênes, fut d'abord attaché à la musique de la reine Christine de Suède; mais, après l'abdication de cette princesse, il se rendit en Angleterre, et s'établit à Oxford, où il publia un livre intitulé : *A Treatise to sing well any song whatsoever.* (Traité pour apprendre à bien chanter quelque air que ce soit), Oxford, 1677. Quelque temps après la publication de ce livre, Reggio s'établit à Londres, où il mourut le 23 juillet 1683. On a de la composition de cet artiste les chansons amoureuses de Cowley, mises en musique à voix seule avec basse continue.

RÉGINON, abbé de Prum, monastère de bénédictins dans le diocèse de Trèves, naquit en Allemagne, vraisemblablement vers l'année 840. Distingué par ses connaissances en théologie, en histoire, et dans les sciences, il parvint aux premières dignités dans l'abbaye de Prum, où il avait fait ses vœux. Ce fut lui qui, en 885, coupa les cheveux au prince Hugues, fils du roi Lothaire, qu'on y avait relégué, après lui avoir crevé les yeux. Après le pillage de cette abbaye par les Normands, en 892, Farubert abdiqua son titre d'abbé, et Réginon fut choisi pour lui succéder; mais les intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred, obligèrent Réginon à se demettre de sa dignité en 899, et à se retirer près de Rathbod, archevêque de Trèves, qui lui donna un témoignage de son estime en le nommant abbé de Saint-Maximin, dans le faubourg de Trèves (1), où il mourut en 915. On a de Réginon : 1° Une chronique qui s'étend depuis la naissance de Jésus Christ jusqu'en 907, et qui a été publiée à Mayence en 1521, à Francfort en 1566, et que Pistorius a insérée dans ses *Rerum germanicarum Scriptores*; Francfort, 1583. — 2° Un traité de la discipline de l'Église, publié par Hildebrand, sous ce titre : *De Disciplina ecclesiastica veterum, præsertim Germanorum, libri duo*, Helmstadt, 1659, in 4°, et dont Baluze a donné une meilleure édition, intitulée : *De Disciplinis ecclesiasticis et religione christiana;* Paris, 1671, in-8°. — 3° *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem, ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis.* L'existence de cet ouvrage était ignorée quand Bunemann, bibliothécaire à Minden, puis recteur du collége de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la bibliographie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. I, p. 83), au mois de juin 1722, en faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit quelques années auparavant, mais que par des circonstances inconnues le volume s'était alors égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de la main même de Réginon, est le seul qui existe (*est unicum exemplar in toto terrarum orbe*). Il ajoute que l'auteur n'était que simple moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que postérieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une autre copie dans la bibliothèque d'Ulm. En 1824, j'ai trouvé dans un très-ancien volume manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de l'ouvrage de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod, suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'église, notées en neumes de l'ancienne espèce germanique que j'ai appelée *notation saxonne ou gothique*. J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. On connaît donc jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon.

L'abbé Gerbert a publié l'épître *De Harmonica institutione*, dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiast. de Musica sacra* (p. 230-247), d'après le manuscrit de Leipsick; mais il n'a point donné les formules des neumes; en sorte que cette intéressante partie du travail

(1) Les Bénédictins, auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, et d'après eux M. Weiss, se sont trompés en donnant à cette abbaye le nom de *Saint-Martin*.

de Réginon est encore inédite. L'objet de la lettre à Rathbod est de signaler la décadence du chant ecclésiastique dans l'archevêché de Trèves, vers la fin du neuvième siècle, et les altérations qui s'étaient glissées dans un certain nombre d'antiennes. Cette lettre est divisée en dix-neuf sections. Dans la première, Réginon rapporte qu'ayant pris chez lui l'antiphonaire de la cathédrale, il en a rangé les chants dans un meilleur ordre et suivant la constitution des tons. Puis il indique des anomalies d'un certain nombre d'antiennes où la constitution des modes du plain-chant n'est pas respectée, et qui, après avoir commencé dans un ton, finissent dans un autre. Les troisième et quatrième sections traitent des tons suivant la doctrine ordinaire; dans la quatrième, Réginon appelle *musique naturelle* celle des quatre tons authentiques, et *musique artificielle* celle des tons plagaux. Les cinquième et sixième divisions exposent la doctrine de l'harmonie universelle d'après Boèce. Les septième et huitième sont relatives aux trois genres d'instruments à cordes, à vent et de percussion. La neuvième division a pour titre : *Quid vox, quid sonus?* on y voit qu'à cette époque *vox* signifiait le ton ou la note déterminée, et *sonus*, le son en général. Les sections dix à dix-sept exposent la doctrine des intervalles et des divisions de l'échelle suivant le système grec. Dans les dernières, Réginon dit que la musique est un art si vaste et dont les principes sont si obscurs, qu'il n'est donné qu'à peu de personnes d'y être initié.

REGIS ou **DE ROI** (Jean), dont le nom flamand était vraisemblablement Koninck, qui a la même signification, fut un des musiciens renommés de la Belgique vers le milieu et dans la seconde moitié du quinzième siècle, car il fut contemporain d'Ockeghem, de Busnois et de Caron, suivant ce que nous apprend Tinctoris, dans le prologue du *Proportionale* (écrit en 1476), où nous voyons aussi qu'il était compté au nombre des plus habiles dans son art. « Ses contem- « porains (de *Dunstaple*, *voyez* ce nom) dans « la Gaule (Belgique), dit Tinctoris, ont été Du- « fay et Binchois, suivis immédiatement par les « modernes Okeghem, Busnois, Regis et Caron, « tous excellents compositeurs, d'après ce que j'en « ai entendu (1). » Il résulte de ce renseignement que Regis a dû produire ses premiers ouvrages vers 1450 au plus tard, Dufay étant mort en 1432. On voit, dans les documents qui ont servi pour la notice d'Obrecht (*voyez* ce nom), que ce maître célèbre entretenait une correspondance avec Regis. Rien n'a fait connaître jusqu'à ce jour quelle fut la position de cet artiste : il est seulement démontré, par les recherches de M. Pinchart et de M. Léon de Burbure, qu'il ne fut attaché ni à la chapelle des ducs de Bourgogne, ni à la cathédrale d'Anvers. Dans un livre de fragments de messes de divers auteurs, publié par Petrucci de Fossombrone, en 1508, on trouve le *Credo* à 4 voix de la messe *Village*, de Regis. Le premier livre de motets à cinq voix publié par le même imprimeur contient quatre motets de ce savant musicien, à savoir : *Ave Maria; Clangat plebs floret; Salve Sponsa tui genitrix; Lux solemnis adest.* Dans le troisième livre (signé C) de la précieuse collection du même typographe, intitulée *Harmonice musices Odhecaton* (Venise, 1503), on trouve la chanson française à 4 voix, de Regis, dont les premiers mots sont *S'il vous plaisist.* Plusieurs messes de cet artiste, dont une sur la chanson de *l'Homme armé*, se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Tinctoris (*Proport. lib. III, cap.* 5) cite aussi de lui la messe *Per omnia*, lui reprochant certaines fautes de proportions dans la notation de cet ouvrage.

(1) De huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi.

REGNARD ou **REGNART** (François), né à Douai, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord attaché à la cathédrale de Tournay, en qualité de simple musicien. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que Regnard obtint en 1573 le titre de maître de chapelle de cette cathédrale, parce qu'il porte ce titre au frontispice de son recueil de *Cinquante chansons à quatre et cinq parties*, publié à Douai, chez Jean Bogaerd, en 1575; cependant la liste des maîtres de chapelle de cette église, faite à la demande de M. Van Elewyck, par M. le chanoine Voisin, vicaire général du même diocèse, semble démentir ce fait parce que, d'une part, le 19 août de cette même année 1573, Simon Lenaerd est nommé maître de chapelle, et de l'autre, une indemnité est accordée à François Regnard pour le temps où il avait occupé la même position. Toutefois, ces motifs ne me paraissent pas suffisants pour infirmer la date que j'ai donnée, ou plutôt ils me semblent la confirmer. Remarquons d'abord que ce n'est que le 19 août que Simon Lenaerd reçoit sa nomination; en second lieu, on accorde une indemnité à Regnard pour le temps où il a rempli les fonctions de maître de chapelle, ce qui prouve qu'il n'a occupé cette place que peu de temps, car s'il y fût resté une année entière, par exemple, ce n'est pas une indemnité qui

lui aurait été due, mais le traitement régulier attaché à la position. Il est donc vraisemblable qu'ayant été nommé en 1573, une position plus avantageuse lui fut offerte, qu'il a donné sa démission avant le mois d'août, et qu'il n'occupa la place de maître de chapelle que pendant un temps assez court.

Il ne reste plus qu'à découvrir quelle fut la position de François Regnard après avoir abandonné celle de maître de chapelle de la cathédrale de Tournay : or nous en trouvons une indication précise dans son recueil de messes intitulé *Missæ tres, quatuor et quinque vocum, auctore Francisco Regnardo Sereniss. Principis Mathiæ Austrij, etc., musicorum vice præfecto. Jamprimum in lucem editæ; Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini*, 1582, in-fol. max. Ainsi, François Regnard passa immédiatement de la cathédrale de Tournay au service de l'archiduc Mathias. Ce fut sans doute son frère (*voyez* l'article suivant) qui lui procura cet emploi. On connaît aussi de sa composition : 1° *Cinquante chansons à quatre et cinq parties, convenant tant aux instruments qu'à la voix* ; à Douai, chez Jean Bogaerd, 1375, in-4°. 2° *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes, mises en musique, à quatre et cinq parties;* Paris, Adrien Leroy, 1579, in-4° oblong.

REGNARD ou **REGNART** (JACQUES), frère puîné du précédent, naquit à Douai vers 1531, et fit ses études au collége des jésuites. Il y a quelque incertitude sur les commencements de sa carrière d'artiste, et sur les positions qu'il occupa avant 1570. Remarquons d'abord qu'il n'était âgé que d'environ vingt et un ans lorsque ses premières compositions furent publiées, en 1552, dans un recueil de *Magnificat* à 4 et 5 voix de divers compositeurs. Il fut d'abord attaché en qualité de chantre à la cathédrale de Tournay; mais il ne dut pas y rester longtemps, car Pierre Joannelli, qui a recueilli une grande collection de motets composés par les membres de la chapelle impériale, sous les règnes de Ferdinand I^er et de Maximilien II, et qui la publia en 1568, sous le titre de *Novus Thesaurus musicus,* y a placé vingt morceaux de ce genre, composés par Jacques Regnard ; d'où l'on doit conclure qu'il avait passé de la cathédrale de Tournay dans cette chapelle avant que Roland de Lassus l'appelât à Munich en 1570 pour le service de la chapelle du duc de Bavière Albert. Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans cette même année 1570, il était établi dans cette ville, puisqu'il y épousa Anne Fischer, fille de Jean Fischer, chanteur de la chapelle électorale. Vers 1575, Regnard fut rappelé au service de l'empereur Maximilien II, et après la mort de ce prince, l'empereur et roi de Bohême Rodolphe II l'appela à Prague, et le nomma second maître de sa chapelle. Il y resta jusqu'à ce que l'archiduc Ferdinand priât le roi de Bohême de le renvoyer à Vienne. Il paraît qu'il fut peu satisfait de la situation qu'il y trouva, car il retourna à Prague quelques années après ; cependant il n'est pas douteux qu'il ait été maître de la chapelle de l'archiduc Ferdinand, car il en prend le titre au frontispice de son recueil de 25 Chansons amusantes (en allemand), qui fut publié à Munich en 1591. Peu de temps après son retour à Prague, sa santé s'altéra, et l'ardeur qu'il mit à continuer ses travaux le conduisit en peu de temps aux portes du tombeau. Dans la dédicace latine de son dernier livre de messes, à l'empereur, datée de Prague le 31 décembre 1599, il dit que son état est désespéré, qu'il lui reste à peine assez de force pour achever son ouvrage, et termine en suppliant le monarque de prendre sous sa protection sa femme et ses enfants (1). Regnard mourut vraisemblablement en 1600, ou au plus tard dans l'année suivante, car sa femme prend le titre de veuve dans un recueil de ses compositions posthumes qu'elle dédia à l'électeur de Bavière, après son retour à Munich, en 1602. Les premières compositions de cet artiste ont paru dans un recueil intitulé : *Magnificat secundum 8 vulgares musicæ modos a diversis musicis compositum 4 et 5 vocum,* Duaci, 1552. Dans la liste de ses autres ouvrages on remarque : 1° *Teutsche Lieder mit dreyer Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen* (Chansons allemandes à la manière des villanelles italiennes, à 3 voix) ; Munich, Ad. Berg, 1573, in-4°. — 2° *Sacræ aliquot Cantiones quas moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum. Authore Jacobo Regnart flandro Sac. Cæs. Majestatis musico divo Maximiliano II, Romanorum imperatori semper Augusto, consecratus;* ibid, 1575, in-4°. — 3° *Aliquot cantiones vulgo motecta appellatæ, ex veteri atque novo testamento collectæ, quatuor vocum. Autore Jacobo Regnard flandro, sacræ Cæsareæ Majestatis musico; Noribergæ, in officina Cath. Gerlachin et hæredes Johannis Montani,* 1577, in-4°. — 4° *Newe Kurzweilige teutsche Lieder mit fünf Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauche* (Nouvelles chansons allemandes courtes et agréables à 5 voix, pour chanter ou pour l'usage de toutes sortes d'instruments) ; Nuremberg, Catherine Gerlach et Jean de Berg, 1580, in-4°

(1) On trouve le texte de cette épître dans le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, par Dlabacz, tome II, page 546.

oblong.—5° *Canzoni italiane a cinque voci*, lib. 1 *et* 2 ; ibid., 1581, in-4° obl.—6° Chansons allemandes à 3 voix, dans le genre des napolitaines, publiées d'abord en trois parties, puis réunies ; Munich, Adam Berg, 1583, in-4° ; Francfort, 1591, 1597, in-4°. Je crois que ces diverses éditions ne sont que des reproductions de l'ouvrage publié à Munich, en 1573.—7° *Cantionum piarum septem psalmi pœnitentiales, tribus vocibus* ; Munich, Adam Berg, 1586, in-4°. — 8° *Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. M. V. festivitatibus cum* 4, 5, 6, 8 *voc.* ; Inspruck, 1588, in-4°.— 9° Vingt-cinq chansons amusantes (en allemand), à 4 voix et pour divers instruments ; Munich, 1591. C'est au frontispice de cet ouvrage que Regnard prend le titre de maître de chapelle de l'archiduc Ferdinand. Les autres ouvrages de Regnard, dont les titres suivent, n'ont été publiés qu'après sa mort. —10° *IX Missæ sacræ ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex et octo vocibus elaboratæ. Authore Jacobo Regnardo, Cæs. Majestatis chori musici præfecto ; Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii bibliopolæ*, 1602, in-4° oblong.—11° Deuxième suite de ces messes ; Francfort, 1603, in-4° obl. Il est vraisemblable que cette édition est une réimpression, car rien n'indique un titre que Regnard fut décédé. — 12° *Corollarium missarum sacrarum ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *voc.* ; Munich, 1603, in-4°. On trouve dans cet ouvrage deux dédicaces de la veuve de Regnard, la première à l'archiduc Ferdinand, l'autre à Georges-Berthold de Breitenberg.—13° *Motettæ* 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis, sanctorumque festivitatibus* ; Francfort, 1605, in-4°. — 14° *Canticum Mariæ quinque vocum* ; Dillingen, 1605, in-4°. — 15° *Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musico compositum, una cum duplici antiphona, Salve Regina, totidem vocibus decantanda* ; Francfort, 1614, in-4°.

REGNARD ou **REGNART** (Paschasius, et Charles) frères de *François* et de *Jacques*, ont été aussi musiciens et compositeurs. Les positions qu'ils ont occupées ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Leur existence n'est révélée que par un recueil composé de pièces des quatre frères, lequel est imprimé sous ce titre : *Novæ cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuivis generi, tum vivæ voci aptissimæ, authoribus Francisco, Jacobo, Paschasio, Carolo Regnart fratribus germanis* (*Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*, Psal. 132) ; *Duaci, ex officina Joannis Bogarti typographi jurati*, 1590, in-4°.

REGNIER (Joseph), avocat à Nancy, membre de la société *Foi et Lumière* de cette ville, et amateur de musique, est auteur d'un livre qui a pour titre : *L'Orgue, sa connaissance, son administration et son jeu* ; Nancy, Vagner, 1850, un volume in-8° de 552 pages. Ce titre énigmatique, qui exprime mal ce qu'il veut dire, répond au contenu de l'ouvrage, écrit d'un style prétentieux, déclamatoire et souvent obscur : l'auteur ne sait pas toujours les choses dont il parle. Par exemple, dans ce passage (page 34), où il s'agit de la nature des jeux d'anche de l'orgue : « Représentons-nous la languette fixée par « une de ses extrémités au système de l'anche ; « plus longue sera cette languette, plus grande sera « la force de l'air *pour la faire battre contre* « *son anche*, et dans ses battements elle *mettra* « d'autant moins de rapidité *qu'ils la tiendront* « *plus éloignée de l'orifice de l'anche*, etc. » M. Regnier ne sait pas que la languette est ce qu'on nomme *l'anche* : il prend pour celle-ci la rigole contre les parois de laquelle cette anche bat, comme la languette, ou l'anche de la clarinette bat contre les parois de l'ouverture de son bec.

REGO (Pedro-Vaz), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, né en 1670, à Evora, mourut en ce lieu en 1736, à l'âge de soixante-six ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, un traité de musique, en langue portugaise, inachevé, et une dissertation intitulée : *Defensa sobra a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da cathedral de Barcelona* (Défense d'une entrée de neuvième dans la messe sur la gamme d'Arétin, composée par M. François Valls, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone).

REHM (Hermann-Frédéric), inspecteur de l'école supérieure, prédicateur et pasteur à Neukirchen, dans la Hesse électorale, connu par des écrits théologiques et des sermons, depuis 1794, a publié un opuscule intitulé : *Der Orgel hoher Zweck ; zur Beherzigung für Gemeinden, Organisten, Cantoren, Schullehrer und solche, die es werden wollen. In einem Vorworte und einer Orgelweihe* (le But élevé de l'orgue, etc.), Marburg, Chr. Garthe, 1826, in-8° de 76 pages.

REICH (Paul), écrivain inconnu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Deutsche Musica* (la Musique allemande), Wittenberg, 1634, in-8°.

REICH (Le P. Honoré), né en 1677, à Wangen, en Bavière, entra en 1693 au couvent d'Ottobeuern, où il fit ses études et ses vœux. Il y mourut en 1750. Excellent organiste et bon compositeur pour l'église, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, *Miserere*, motets et litanies.

REICHA (Joseph), violoncelliste et compositeur, naquit à Prague en 1746. Après avoir été pendant plusieurs années attaché au service du comte de Wallerstein, il entra en 1787 chez l'électeur de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de concerts et de chef d'orchestre du théâtre. La goutte dont il était tourmenté ne lui permit pas de remplir longtemps ce dernier emploi. Il mourut à Bonn en 1795, et non en 1793, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling. Reicha a eu de son temps la réputation d'un violoncelliste habile, d'un bon chef d'orchestre et d'un compositeur de mérite. On a publié de sa composition : 1° Six duos concertants pour violon et violoncelle, op. 1, liv. 1 et 2; Bonn, Simrock. — 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. — 3° Symphonie concertante pour 2 violons, ou violon et violoncelle, op. 3; Bonn, Simrock. — 4° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 4; ibid. — 5° Symphonies à dix parties, op. 5, n^os 1, 2, 3; ibid. — 6° Symphonies concertantes pour violon et violoncelle, n^os 2 et 3; ibid. — 7° Symphonie concertante pour 2 cors; ibid.

REICHA (Antoine), neveu du précédent, est né à Prague le 27 février 1770. Admis comme enfant de chœur à l'église de la Croix-du-Seigneur, à l'âge de neuf ans, il apprit en même temps que la musique les éléments de la langue latine, puis suivit les cours de l'université. Parvenu à sa seizième année, il se rendit à Bonn près de son oncle, qui lui fit continuer ses études musicales. Le traité de la fugue de Marpurg, et le livre de Kirnberger sur la compoition pure, furent ses seuls guides dans l'art d'écrire. Ses progrès furent rapides, car à dix-sept ans il dirigea lui-même l'exécution de sa première symphonie. Plus tard, il disait que l'étude de l'algèbre lui avait été fort utile pour pénétrer les mystères de l'harmonie : si l'on ne savait d'ailleurs que cette étude ne peut conduire à rien de réel en musique, on aurait la preuve, par les ouvrages de Reicha sur la théorie de cette science, qu'elle n'empêche pas de tomber dans de graves erreurs.

En 1794, Reicha alla s'établir à Hambourg, où il donna pendant cinq ans des leçons de piano et d'accompagnement. Il y écrivit la musique d'un opéra français intitulé : *Godefroid de Montfort.* Après une répétition de cet essai dramatique dirigée par Rode, qui se trouvait alors à Hambourg avec Garat, le directeur du théâtre de cette ville fit à Reicha des propositions pour qu'il y fît représenter son ouvrage; mais M. de Fombrune, émigré français, lui donna le conseil de le faire entendre à Paris. Séduit par l'espoir du succès dans la capitale de la France, Reicha ne fut plus occupé que du désir de faire des économies pour s'y rendre, et pendant plusieurs années il se livra à l'enseignement avec ardeur dans ce but. Il put enfin se mettre en route, et arriva à Paris au commencement de 1799. Il s'y fit connaître avantageusement par une symphonie exécutée aux concerts de la rue de Cléry, qui jouissaient alors d'une célébrité méritée. Cet heureux début lui fit obtenir le livret d'un opéra destiné au théâtre Feydeau. Déjà sa partition était prête, lorsque les deux théâtres d'opéra-comique de la rue Feydeau et de Favart furent successivement fermés. Le découragement jeté dans l'âme du compositeur par ces contretemps le décida à s'éloigner de Paris pour aller à Vienne, où il se lia d'amitié avec Haydn, Albrechtsberger, Salieri et Beethoven. Ce fut alors que Reicha se livra avec activité à la composition, et qu'il écrivit un nombre considérable d'ouvrages en tout genre, où il fit preuve de plus de facilité que de génie. Ce fut alors aussi que ses idées commencèrent à se formuler en ce qui concernait la théorie de l'harmonie, la modulation et les formes didactiques des compositions. Le premier ouvrage où il montra sa tendance pour l'innovation dans ces formes, est le recueil de *Trente-six fugues pour le piano d'après un nouveau système*, qu'il dédia à Haydn. Ce nouveau système, qui consistait à faire des réponses aux sujets de fugues à tous les degrés de la gamme, au lieu de les traiter en fugues réelles ou tonales, à la tonique et à la dominante, n'était autre chose que ce que les compositeurs italiens du dix-septième siècle appelaient *ricercare di fantasia*, et que Langlé avait essayé de faire revivre dans son *Traité de la fugue.* C'est dans ce livre que Reicha avait pris l'idée de ce prétendu *nouveau système*, pendant son séjour à Paris : il avait cru y trouver le principe d'une modulation plus riche de variété, et ne s'était pas aperçu qu'il anéantissait le sentiment de la tonalité, sur lequel repose toute la musique possible du système européen. D'ailleurs la réunion des formes scolastiques aux libertés de la fantaisie gâte les unes et les autres, chacune de ces choses représentant un ordre d'idées dont l'objet est différent. Dans une notice fournie par Reicha aux compilateurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, il est dit

que son ouvrage fit une vive impression sur les musiciens, et qu'on nomma l'auteur en Allemagne le *restaurateur de la fugue*; mais la vérité est que cette production n'eut aucun succès, et que les planches, gravées en 1803, chez Steiner, se retrouvèrent trente-huit ans après à peu près intactes chez son successeur Haslinger.

L'existence de Reicha à Vienne était très-heureuse : la composition et l'enseignement lui fournissaient des ressources suffisantes pour ses besoins, qui furent toujours peu considérables; mais la guerre de 1805, l'invasion de l'Autriche et l'occupation de Vienne par l'armée française, vinrent porter atteinte à son bien-être. Les approches d'une guerre nouvelle, vers la fin de 1808, le décidèrent à s'éloigner de Vienne et à se fixer à Paris, où il arriva au mois d'octobre. Il y retrouva des amis, et l'exécution d'une symphonie de sa composition dans un des concerts du Conservatoire, rappela sur lui l'attention publique. Il s'y livra à l'enseignement de la composition, et sa manière expéditive, qui consistait à n'entretenir ses élèves que de choses en usage dans la musique de son époque, particulièrement dans le style instrumental, lui fit beaucoup de partisans qui, se persuadant qu'il n'y avait pas autre chose à apprendre pour posséder une connaissance réelle de l'art d'écrire, trouvaient cette méthode plus commode que toute autre. De là la réputation de musicien savant et de grand professeur dont Reicha commença à jouir en 1812, et qui grandit encore après la publication de son *Traité de mélodie*, en 1814. Si l'ignorance de toute littérature musicale n'avait pas été complète alors en France, ce livre aurait dû cependant porter atteinte à la confiance dans le savoir de l'auteur. Il suffit de lire les premières lignes de la préface pour acquérir la preuve que Reicha n'avait pas même pris la peine de s'informer de ce qui avait été fait sur le même sujet : « Depuis « plusieurs siècles, dit-il, on a publié une quan- « tité de traités sur l'harmonie, et pas un seul « sur la mélodie! » Il ajoute plus loin, dans une note : « Sulzer et Kirnberger, deux auteurs alle- « mands d'un mérite très-distingué, l'un dans « son *Dictionnaire des beaux-arts*, et l'autre « dans son *Traité de composition*, ont parlé « du véritable rhythme musical (mélodique); « mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa dé- « finition et son utilité. Quant à ses lois, à ses « exceptions, à ses secrets, etc., tout exigeait « des recherches suivies et bien liées qu'on n'y « trouve point. » Or, laissant à part l'excellent discours de Doni *Sur la perfection de la mélodie* (1), et le livre de Nichelmann : *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie d'après sa nature et ses qualités) (1), où le sujet est considéré simplement sous le rapport esthétique, on trouve, environ quatre-vingts ans avant la publication du livre de Reicha, celui de Mattheson intitulé : *Kern melodisches Wissenschaft*, etc. (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition, etc.) (2), et plus tard la première partie du grand ouvrage de Riepel (3), qui est un traité complet du rhythme musical; la seconde partie du même ouvrage (4), qui renferme une bonne théorie de la modulation; le traité de la composition du chant, par Marpurg (5), où le rhythme mélodique est traité de main de maître; les deux derniers volumes de l'*Essai d'une introduction à la composition*, de Koch (6), qui renferment un bon traité de mélodie sous ses divers aspects; enfin, le rhythme mélodique avait été traité *ex professo* dans le livre du P. Sacchi (*Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*), dans celui de Bonesi (*Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*), et en dernier lieu dans le *Cours complet d'harmonie et de composition*, de M. de Momigny (7). Reicha était d'autant moins excusable de n'avoir pas pris connaissance de ces ouvrages, que la plupart sont écrits dans les langues allemande et française, qui lui étaient familières. A l'égard de son livre en lui-même, on peut dire qu'il est imparfait, en ce que l'auteur n'y a considéré son sujet que sous un seul aspect, celui du rhythme de la phraséologie mélodique, et n'a pas même entrevu les lois de la mélodie sous les rapports de tonalité, de modulation, d'harmonie et d'esthétique. Bien inférieur aux livres de Mattheson, de Riepel et de Koch à cet égard, il laisse encore à faire un bon traité de la mélodie.

La réputation de savant professeur qu'on avait faite à Reicha le fit choisir, en 1817, pour succéder à Méhul, en qualité de professeur de contrepoint dans le Conservatoire de Paris, récemment réorganisé sous le titre d'*École royale de*

(1) Tome II de ses OEuvres, pag. 203 et suiv.

(1) Dantzick, 1755, in-4°.

(2) Hambourg, 1737, in-4°.

(3) *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (Éléments de la composition musicale); Ratisbonne, 1752, in-fol., réimprimé en 1754.

(4) *Grandregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales du système des tons); Francfort et Leipzick, 1757, in-folio.

(5) *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant); Berlin, 1758, in-4°.

(6) *Versuch einer Anleitung zur Composition*; Rudolstadt et Leipsick. 3 vol. in-8°, 1782-1793.

(7) Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

musique et de déclamation. Ce fut peu de temps après sa nomination à cette place qu'il publia son système d'harmonie, dans un livre intitulé : *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique.* Écartant la considération de la succession des accords, dont les premiers aperçus appartiennent à Sorge (*voyez* ce nom), et conséquemment des phénomènes de constitution harmoniques résultant de la prolongation, Reicha rentre dans le système des accords isolés créé par Rameau, et en forme une classification arbitraire, suivant de certaines considérations qui lui sont particulières. Sa base de théorie se compose de treize accords consonnants et dissonants, parmi lesquels quelques-uns sont primitifs, et les autres, des produits de l'altération des intervalles naturels. Dès ses premiers pas dans l'exposition de ses principes, on aperçoit une certaine confusion dans les idées fondamentales, qui le jette dans le dédale d'une multitude de faits particuliers. Les deux premiers accords de la classification de Reicha sont le parfait majeur et mineur; le troisième est l'accord parfait diminué (tierce et quinte mineures), dont il fait un accord dissonant. En cela il diffère des autres auteurs de systèmes d'harmonie par des classifications d'accords isolés, qui ne reconnaissent comme dissonances que les sons qui se heurtent en seconde, et leurs renversements et redoublements de septième et de neuvième. Ce qui détermine Reicha à ranger cet accord parmi les dissonants, c'est que par l'effet même de la constitution de l'intervalle de quinte diminuée (mineure), il y a une sorte d'attraction entre les deux sons qui composent cet intervalle; mais il aurait dû voir que cette attraction n'est pas tellement impérieuse, qu'elle ne s'évanouisse dans une modulation, ce qui n'a pas lieu à l'égard de la véritable dissonance, à moins qu'elle ne prenne par l'enharmonie un caractère de note sensible. Le quatrième accord de la classification de Reicha est celui de quinte augmentée; mais ici déjà se manifeste la confusion des idées de l'auteur du système, car dans le chapitre où il traite de cet accord, il avoue que ce n'est qu'un accord parfait majeur altéré dans sa quinte. Le cinquième accord est celui de septième de dominante, qu'il appelle *de première espèce;* puis vient le sixième accord, qui est celui de septième mineure avec tierce mineure, objet de tant d'erreurs pour tous les harmonistes. Reicha lui donne le nom d'*accord de septième de seconde espèce,* et se borne à dire qu'*il s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure,* sans plus s'informer de sa formation originaire que de celle des autres accords. L'accord de septième avec quinte mineure, appelé *de troisième espèce* par Reicha, celui de septième majeure ou de quatrième espèce, celui de neuvième majeure et de neuvième mineure, sont aussi considérés par lui comme des accords primitifs de même rang, et quoique les accords 11me, 12me et 13me ne soient que des altérations des accords dérivés de sixte augmentée avec quinte et quarte, et de l'accord de septième dominante avec quinte augmentée, il les place néanmoins dans sa catégorie fondamentale. Tel est le système qui a eu de la vogue parmi quelques artistes de Paris, parce que le professeur qui l'a inventé faisait oublier ses défauts dans les analyses et les applications pratiques qu'il donnait à ses élèves; mais qui n'en est pas moins la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle.

En 1824, Reicha fit paraître un nouveau livre élémentaire, auquel il donna le titre de *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie.* Les musiciens instruits éprouvèrent quelque étonnement à ce mot de *haute composition,* qui semble indiquer des catégories de compositions moins élevées que d'autres, par des qualités étrangères à l'inspiration. *Composition* était employé par Reicha dans le sens d'*art d'écrire;* il évitait avec soin le mot de l'école (*contrepoint*), parce qu'une partie de cette science seulement (le *contrepoint double*) était considérée par lui comme utile dans son application à la musique moderne. Il ne comprenait pas, dans l'état actuel de l'art, l'usage du *contrepoint simple,* et ne se doutait pas que l'art d'écrire ne peut avoir d'autre base. De là le silence qu'il garde sur ce sujet dans son livre, et qui fait crouler l'édifice qu'il voulait construire. Son ignorance absolue de l'histoire de la musique, et le peu de soin qu'il avait pris d'étudier les monuments de cette histoire, l'ont d'ailleurs entraîné dans de graves erreurs, qui l'ont exposé à la sévère critique de l'abbé Baini (1), dont l'accablante érudition et l'inflexible logique ont démontré que Reicha avait confondu les époques, supposé des faits absurdes, ignoré les choses les plus vulgaires, dans tout ce qu'il dit concernant les formes des compositions anciennes, et même à l'égard du principe constitutif d'harmonie qu'il leur suppose.

Dès son arrivée en France, Reicha avait espéré

(1) *Memorie storico-critiche della vita et della opere di G. Pierluigi da Palestrina,* t. II, pag. 363-372.

prendre place parmi les compositeurs dramatiques : mais les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra et au théâtre Feydeau ne furent point heureux. En 1810, il donna avec Dourlen à l'Opéra-Comique *Cagliostro*, en trois actes, qui tomba à la première représentation. *Natalie*, opéra en 3 actes, joué en 1816 à l'Académie royale de musique, ne fut pas plus heureux; enfin *Sapho*, grand opéra en 3 actes, tomba en 1822. Ce fut le dernier essai de Reicha pour la scène, et depuis lors il ne composa que de la musique instrumentale. Il fut le premier en France qui écrivit pour les instruments à vent des compositions sérieuses, dans lesquelles leurs ressources particulières sont employées avec adresse. Ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, ont eu un succès de vogue, vers 1815. Le nombre de ses ouvrages pour les instruments s'élève à plus de cent, qui renferment plus de quatre cents morceaux, la plupart de grande dimension. On s'étonne que de tant d'ouvrages écrits par un homme habile, il ne soit rien resté, et que la plupart de ses productions soient tombées dans un profond oubli, même avant sa mort.

Reicha s'était présenté plusieurs fois à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France pour y remplir les places vacantes; mais l'usage de n'admettre dans la section de musique de cette Académie que des compositeurs dont la réputation s'était faite à la scène, l'avait toujours fait écarter. Après la mort de Catel, en 1831, il se présenta de nouveau, et chercha à démontrer la nécessité de réserver aux théoriciens des places parmi les membres de l'Académie, dans un petit écrit intitulé : *A messieurs les membres de l'Académie des beaux-arts à l'Institut de France. Réflexions sur les titres d'admission dans la section de musique de cette Académie*, Paris, de l'imprimerie de Pihan-Delaforest, 1831, in-4° de 4 pages; mais ses efforts ne furent pas plus heureux cette fois que les précédentes : ce fut Paër qui obtint la place vacante. Enfin, après la mort de Boieldieu, au mois d'octobre 1835, Reicha fut admis à le remplacer; mais il ne jouit pas longtemps de l'honneur qu'il avait tant désiré, car il mourut le 28 mai 1836, regretté pour ses vertus sociales par tous ceux qui l'avaient connu. Les membres de l'Institut, les professeurs et élèves du Conservatoire, ainsi que les artistes de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique, assistèrent à ses obsèques. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

Dans la liste des principales productions de Reicha, on remarque celles dont les titres suivent : I. OUVRAGES DIDACTIQUES. 1° *Études ou Théories pour le piano-forté, dirigées d'une manière nouvelle;* Paris, Imbault, 1800, in-4°. — 2° *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante*, etc.; Paris, 1814, in-4° de 126 pages de texte et de 75 planches gravées. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1832; Paris, Zetter, in-4°. Rasmann indique une traduction allemande du même livre, par J. Spech, mais sans faire connaître ni le lieu, ni la date de la publication. — 3° *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique;* Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4° de 269 pages gravées. — 4° *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie;* Paris, Zetter et Compagnie, sans date (1824-1826), deux parties in-4° de 235 et de 361 pages gravées. Une traduction allemande, accompagnée du texte original avec des notes de Czerny, a paru sous ce titre : *Volstændige Lehrbuch der musikalischen Composition*, etc.; Vienne, Diabelli, 1834, 4 vol. in-fol. — 5° *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches;* Paris, A. Farrenc, 1833, in-4° de 115 pages de texte et de 111 planches de musique gravée. — 6° *Petit Traité d'harmonie pratique à deux parties, suivi d'exemples en contrepoint double, et de douze duos pour violon et violoncelle, pouvant se jouer aussi sur le piano*, op. 84; Paris, Gambaro (sans date), in-4°. Reicha a aussi fourni des articles sur la musique à l'*Encyclopédie des gens du monde*. II. COMPOSITIONS INSTRUMENTALES. — 7° Symphonies à grand orchestre, op. 41 et 42; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Ouverture idem, op. 24, Brunswick, Spehr. — 9° Octuor pour 2 violons, alto, basse, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 96; Paris, Janet. — 10° Trois quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 92; Paris, Pacini. — 11° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, au nombre de vingt, savoir : op. 48, 49, 52, 58, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 90, livres 1 et 2, Paris, P. Petit; op. 94, 95, Paris, Pacini. — 12° Trios pour violon, alto et violoncelle; Vienne, Haslinger. — 13° Duos pour 2 violons, op. 45, 53; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Vingt-quatre quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 88, 91, 99; Paris, Janet; op. 100, Paris, Zetter. — 15° Quatuor pour 4 flûtes, op. 12; Paris, Pleyel. — 16° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 98; Paris, Janet. —

17° Trios pour flûte, op. 26, 51, Brunswick, Spehr; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 18° Duos pour 2 flûtes, op. 20, 21, 22, 25, Brunswick, Spehr. — 19° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 89, Paris, Pleyel. — 20° Six livres de trios pour trois cors, op. 82, 93; ibid. — 21° Quatuor pour piano, flûte, violoncelle et basson, op. 104; Paris, Zetter. — 22° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 47, 54 et 101; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Paris, Zetter. — 23° Sonates pour piano et violon, op. 44, 54, 55, 62; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, — 24° Sonates pour piano seul, op. 40, 43, 46; ibid. — 25° Études et fugues pour le piano, op. 31, 32, 59, 61, 81, 86, 97; Paris et Leipsick. — 26° Variations idem, op. 83, 85, 87; ibid. — 27° L'art de varier ou 57 variations sur un thème d'invention; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. J. A. Delaire a publié : *Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste*; Paris, 1837, in-8°.

REICHARD (Élie-Gaspard), professeur et recteur du collége de la vieille ville, à Magdebourg, naquit à Quedlinbourg, le 4 novembre 1714, et mourut à Magdebourg, le 18 septembre 1791. Il est auteur d'une notice intéressante sur Martin Agricola et sur son traité intitulé *Musica instrumentalis*, laquelle est datée du 18 juin 1758, et que Marpurg a insérée dans le cinquième volume de ses Essais historiques et critiques (*Historische kritische Beytræge*, etc., p. 121-130, et 229-245), sous ce titre : *Glück-wünschungs schreiben an Herrn Johann Heinrich Rollen, wohlverdienten Directorem Musices in Magdebourg, bei dessen ehelicher Verbindung u. s. w. abgelassen. Worin zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird* (Épître de félicitation, à monsieur Jean-Henri Rollen, digne directeur de musique à Magdebourg, écrite à l'occasion de son mariage; dans laquelle sont renfermés en même temps quelques renseignements sur Martin Agricola, ancien artiste musicien habile, et premier directeur de musique de cette ville).

REICHARD (Henri-Auguste-Ottokar), conseiller intime de cour et directeur du bureau de la guerre de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, le 3 mars 1751. Destiné au barreau, il fit ses études aux universités de Gœttingue, Leipsick et Jéna; mais de retour à Gotha, il abandonna le droit pour la littérature. En 1772, il publia ses premiers essais qui consistaient en poésies et en opuscules en prose; ils obtinrent du succès. Lorsque la troupe de Seyler alla donner des représentations à Gotha, Reichard se lia avec le directeur, prit le goût du théâtre, et commença la publication d'un almanach des théâtres, qu'il a fait paraître chaque année depuis 1775 jusqu'en 1800. En 1779, il fut lui-même chargé par le duc Ernest II de la direction du théâtre national de Gotha. Il joignit bientôt à cette place celle de conservateur de la bibliothèque publique de Gotha, et le titre d'inspecteur de la bibliothèque particulière du prince. Les fonctions de tous ces emplois ne l'empêchèrent pas de fonder plusieurs journaux scientifiques et littéraires qu'il continua pendant plusieurs années avec succès. Tout le monde connaît son livre intitulé *le Guide du voyageur en Europe*, dont il a été fait dix-sept éditions. L'idée de ce livre lui vint dans les voyages qu'il fit lui-même en Allemagne, en Suisse, en France et en Italie. Reichard est mort à Gotha, le 17 octobre 1828. Son *Theater-Kalender* (Calendrier théâtral) a paru pendant vingt-six ans, à Gotha, chez C. W. Ettinger, in-12. On y trouve la liste de tous les opéras représentés en Allemagne dans cette période avec les noms des compositeurs, des notices biographiques et des anecdotes musicales. Le rédacteur de l'article *Reichard*, dans la *Biographie universelle des contemporains*, de Rabbe, a confondu ce littérateur avec Jean-Frédéric Reichardt (*voyez* l'article suivant) en lui attribuant des *Lettres sur la musique*, en 2 volumes, le livre sur l'opéra-comique allemand, les lettres confidentielles écrites de Paris et de Vienne, et même l'opéra *l'Amour seul rend heureux*, dont il a fait une comédie.

REICHARDT (Jean-Frédéric), compositeur et littérateur musicien, naquit à Kœnigsberg, le 25 novembre 1752. Dès ses premières années il étudia la musique; Richter, organiste de cette ville, lui enseigna à jouer du clavecin, et Veichtener, de l'école de Benda, lui donna des leçons de violon. Après avoir fait ses premières études au gymnase de Kœnigsberg, il suivit, à l'université de cette ville, le cours de philosophie de l'illustre Kant, pendant les années 1769 et 1770, et fréquenta l'université de Leipsick en 1771 et 1772. Pendant les deux années suivantes, il voyagea en Allemagne. Appelé à Berlin, vers la fin de 1775, par l'ordre de Frédéric II, il obtint la place de maître de chapelle de la cour, devenue vacante par la mort d'Agricola. Déjà courtisan habile, il avait imité le style de Graun que le roi de Prusse aimait beaucoup, dans un air italien envoyé à ce prince comme échantillon de son talent : cet air, composé en concurrence avec Naumann et Schwanenberger, lui procura la victoire sur ses rivaux, et la place lui fut donnée. Reichardt continua d'imiter la manière de Graun et celle de Hasse, dans les

opéras italiens qu'il fit représenter au théâtre de Frédéric. Il établit aussi à Berlin un concert spirituel où il faisait exécuter les compositions de Jomelli, Majo, Sacchini, Piccinni, et d'autres compositeurs de l'école moderne de l'Italie, dont les ouvrages étaient inconnus à Berlin. Dans le cours de l'année 1782, il fit un voyage, ou plutôt une course, en Italie; car n'ayant pas obtenu de congé du roi, il dut se hâter et retourner rapidement à Berlin. En 1785, il se rendit à Londres et y fit exécuter *la Passion*, oratorio de Métastase dont il avait composé la musique, des psaumes et des scènes italiennes. Après quelques mois de séjour en cette ville, Reichardt alla à Paris, et fit entendre les mêmes compositions avec succès au concert spirituel. La direction de l'Académie royale de musique lui proposa de mettre en musique les opéras de *Tamerlan*, par Morel, et de *Panthée*, par Berquin : il emporta ces livrets à Berlin, et l'année suivante il retourna à Paris avec le *Tamerlan* terminé, et une partie de la partition de *Panthée*. Pendant qu'on était occupé des répétitions du premier de ces opéras, et que Reichardt se préparait à se rendre à Fontainebleau, où la reine l'avait appelé, Frédéric II mourut, et le compositeur fut obligé de partir en toute hâte pour Berlin, où l'appelait la nécessité d'écrire une cantate funèbre pour les funérailles du roi.

L'avénement de Frédéric-Guillaume II marqua le commencement de l'époque la plus brillante de la musique à Berlin. L'ancien orchestre de Frédéric fut réuni à celui du prince qui venait de monter sur le trône : Reichardt en eut la direction et y attira les artistes les plus renommés de l'Europe. Bientôt on y vit briller les deux Duport, Vachon, Ritter, Türschmidt, Palsa, Bæhr, et plusieurs autres talents remarquables déjà célèbres, ou qui n'étaient qu'à l'aurore de leur carrière. Reichardt, en homme habile, abandonna son ancien style, et consultant le goût du nouveau monarque, se mit à étudier et imiter la manière de Gluck dans le récitatif, et celle de Piccinni dans les airs. Ses opéras, intitulés *Andromeda*, *Protesilao*, *Brenno* et *l'Olimpiade* sont écrits dans ce style mixte. Dans le même temps il composa pour le théâtre national de *Kœnigstadt* des opéras et des mélodrames. Chargé par le roi d'aller en Italie à la recherche de bons chanteurs pour le théâtre de Potsdam, il arriva à Rome, en 1790, quelques jours avant la semaine sainte, et put entendre la parfaite exécution des chantres de la chapelle Sixtine. De là, il alla à Naples, et revint en hâte à Berlin, rappelé par les devoirs de sa place. Les fatigues de ce voyage lui occasionnèrent une maladie grave qui l'empêcha de finir son *Olimpiade*, destiné pour l'ouverture du carnaval. Cet opéra ne fut joué qu'aux noces de la princesse de Prusse avec le prince d'Orange, devenu roi des Pays-Bas, vingt-trois ans après.

Déjà depuis le retour de Reichardt de son voyage d'Italie, des mécontentements du roi contre lui s'étaient fait apercevoir : les motifs de cette fâcheuse disposition du monarque à l'égard de son maître de chapelle n'ont pas été connus; mais par ce qui advint dans la suite, il y a lieu de croire que d'imprudentes paroles relatives à la révolution française, alors flagrante, en furent la cause. Ces mécontentements devinrent si marqués au commencement de 1791, que Reichardt offrit sa démission; mais elle fut refusée. En considération de la nécessité de rétablir sa santé, alléguée par le compositeur, il lui fut seulement accordé un congé de trois années, avec la permission de les passer dans une maison de campagne qu'il possédait à Giebichenstein, près de Halle, vers les frontières de la Saxe, et pendant ce temps la totalité de son traitement lui fut conservée. Reichardt ne quitta cette retraite que pour aller à Berlin mettre en scène son *Olimpiade*; mais il y retourna bientôt, et refusa de se charger de la composition d'un opéra nouveau pour le carnaval suivant. Profitant du loisir qu'il trouvait dans sa paisible habitation, il conçut, avec ses amis Kunsen et Spazier, le plan d'un journal ou écrit périodique sur la musique, qui commença à paraître au mois de janvier 1792, par numéros d'une feuille, sous le titre de *Musikalisches Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire) : mais au mois de juillet de la même année, ce journal prit la forme d'un recueil mensuel et parut sous le titre de *Musikalische Monatschrift*. Les tristes résultats de la campagne des troupes prussiennes en Champagne décidèrent les éditeurs de ce recueil à cesser leur publication, qui a été réunie en un volume, intitulé *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique). Pendant cette même année 1792, Reichardt avait fait un troisième voyage à Paris. De retour dans sa retraite de Giebichenstein, il mit en ordre ses notes et ses souvenirs sur ce voyage, et laissa percer des sentiments favorables à la révolution française dans des lettres confidentielles qui furent rendues publiques. Cette imprudence, singulière de la part d'un homme qui avait fait en d'autres circonstances preuve d'adresse et de circonspection, acheva de le perdre dans l'esprit de Frédéric-Guillaume, et lui fit donner sa démission avant l'expiration du terme de son congé.

Reichardt se retira à Hambourg, et y publia un écrit périodique intitulé *La France*, qui obtint un brillant succès. Avant de se fixer dans cette ville, il avait fait, au mois d'août 1793, un voyage à Stockholm; mais il y resta peu de temps, car au mois de novembre de la même année, il était déjà de retour à Hambourg. Il s'y maria en secondes noces, ayant perdu sa première femme en 1783; puis il vécut avec sa famille dans un pavillon attenant au moulin du village d'Ottenhausen, près d'Altona. C'est là qu'il rédigea son journal politique jusqu'au mois d'août 1795. Ayant obtenu à cette époque l'autorisation de retourner à sa maison de Giebichenstein, il s'y rendit; mais il continua de garder, comme artiste, le silence qu'il semblait s'être imposé depuis le commencement de 1793; car même après que le roi eut paru vouloir lui rendre ses bonnes grâces, en lui accordant en 1796 le titre d'inspecteur des salines de Halle, avec un traitement de 1,500 écus, il ne publia rien de ses ouvrages, et ne voulut point écrire pour le théâtre.

La mort de Frédéric-Guillaume II, arrivée le 17 novembre 1797, vint changer la situation de Reichardt : il reparut à Berlin au commencement de 1798, y fit représenter avec un brillant succès, son *Brennus*, grand opéra, et fit exécuter sa cantate funèbre pour la commémoration de Frédéric II. Chargé de nouveau de la direction de la musique au théâtre royal, il y donna, pour la fête du couronnement du nouveau roi, *l'Ile sonnante*, opéra-comique considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Au commencement de l'année 1800, il mit aussi en vogue le vaudeville musical allemand qu'il avait inventé, et auquel il donna le nom de *Liederspiel*. L'ouvrage qu'il écrivit pour modèle des pièces de ce genre a pour titre *Amour et Fidélité;* il fut suivi de *l'Art et l'Amour :* tous deux obtinrent du succès. Son grand opéra intitulé *Rosemonde* vint, au commencement de 1801, mettre le comble à la faveur dont il jouissait près des habitants de Berlin. Le roi de Prusse fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il accorda au compositeur une gratification de 1,500 écus, et porta son traitement d'inspecteur des salines à 2,300 thalers (environ 9,000 francs).

Au mois d'octobre 1802, Reichardt fit un nouveau voyage à Paris; les savants et les artistes l'y accueillirent avec distinction; il y fut présenté au premier consul, et la quatrième classe de l'Institut de France l'admit au nombre de ses correspondants. De retour à Giebichenstein dans l'été de 1803, il y reçut le brevet de membre de l'Académie de Stockholm. L'esprit d'observation dont il fit preuve dans ses *Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Paris, dans les années* 1802 *et* 1803, procura à cet ouvrage un succès de vogue. L'invasion de la Saxe par l'armée française, en 1806, obligea Reichardt à se retirer dans le nord de l'Allemagne, et pendant près d'une année il vécut à Dantzick, Kœnigsberg et Memel. Les événements qui en furent la suite le privèrent de ses emplois et de ses revenus, et il ne trouva de ressource que dans la place de directeur du théâtre royal de Cassel, qui lui fut offerte par le roi de Westphalie. Il y composa un opéra français intitulé *l'Heureux Naufrage*, et quelques divertissements dramatiques. Dans un voyage qu'il fit à Vienne en 1808 pour y engager des chanteurs italiens, il composa *Bradamante*, grand opéra de Collin, et reçut des offres avantageuses pour s'y fixer; mais il préféra retourner à Cassel. Cependant la guerre qui éclata dans l'année suivante entre l'Autriche et la France lui faisant craindre de nouvelles dévastations pour sa propriété de Giebichenstein, il s'y retira après avoir donné sa démission, et s'y livra à la rédaction de ses *Lettres confidentielles sur Vienne*, qui parurent en 1810. On ignore le motif qui le décida à faire imprimer cet ouvrage à Amsterdam. Reichardt mourut dans sa maison près de Halle, le 27 juin 1814, à l'âge de soixante-deux ans. Il avait été marié deux fois : sa première femme (Julie Reichardt), née à Berlin en 1752, était fille du célèbre violoniste François Benda. La seconde femme de Reichardt était fille d'un négociant de Hambourg; sa dot fut employée par le compositeur à l'acquisition d'une terre dans le Holstein.

Considéré comme compositeur, Reichardt ne peut être classé parmi les artistes de génie, car il ne sut qu'imiter avec adresse et arranger avec goût. Sa musique de théâtre ne manque ni d'agrément dans la mélodie, ni même de force dramatique dans la déclamation; mais on n'y trouve point de ces nouveautés, de ces hardiesses qui décèlent l'invention. Son harmonie est assez pure, quoiqu'il n'eût fait que des études incomplètes dans l'art d'écrire; mais il appartient plus à l'ancienne école mixte allemande de Graun et de Hasse qu'à celle des nouveautés trouvées par Mozart. Ses modulations sont aussi trop uniformes. Dans la musique instrumentale, il n'eut de succès que jusqu'en 1790. Les transformations qui s'opérèrent vers cette époque dans cette partie de l'art firent bientôt vieillir ses productions en ce genre.

Comme écrivain sur la musique, Reichardt ne s'est distingué que comme critique et comme

historien de l'art de son temps. Homme d'esprit et d'expérience; ayant lu beaucoup de musique, comparé les productions d'époques et de pays différents, connu beaucoup d'artistes de mérite et recueilli une multitude d'anecdotes sur leur personne et leurs travaux, il réunissait toutes les qualités nécessaires pour écrire avec succès des analyses de compositions et des mémoires contemporains; mais dans les questions sérieuses et fondamentales, il manquait également de savoir et de profondeur. On peut dire de lui qu'il fut *littérateur musicien* plutôt que *musicien savant*.

Les productions de cet artiste estimable se divisent en écrits spéciaux sur la musique, ou dans lesquels il a traité accidentellement de cet art, en opéras et mélodrames, en musique instrumentale, en musique vocale pour l'église, le concert ou la chambre. On y compte environ cent quatre-vingts œuvres imprimées ou manuscrites En voici la liste : I. ÉCRITS RELATIFS A LA MUSIQUE : 1° *Musikalisches Kunstmagazin* (Magasin de l'art musical), Berlin, 1782-1791, huit numéros formant 2 volumes in-folio. Les livraisons de cet écrit, qui devait être périodique, parurent à des époques indéterminées. Il contient des notices historiques sur l'art et les artistes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale de compositeurs célèbres anciens et modernes ou de l'auteur du recueil. — 2° *Geist des musikalischen Kunstmagazins von Johann Friedrich Reichardt. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical de J. F. Reichardt, publié par J. A.) ; Berlin, Ungher, 1791, in-8° de XII et 195 pages. Ce volume renferme le texte de l'ouvrage précédent, sans les morceaux de musique. Il paraît que Reichardt fut mécontent de cette publication, car deux ans après il en fit paraître une autre édition intitulée : *Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusætzen vermehrten Exemplare des Kunstmagazins. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical, d'après un exemplaire corrigé par l'auteur et augmenté d'additions, etc.); Berlin, 1793, in-8°. — 3° *Studien für Tonkunstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für Jahr* 1792, *in zwei Theilen herausgegeben von F.-A. Kunzen und J.-F. Reichardt* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique; écrit périodique historique et critique pour l'année 1792, publié en 2 parties par F.-A. Kunzen et J.-F. Reichardt), Berlin, 1793, 1 vol. in-4°. La première partie de ce journal de musique a pour titre : *Musikaliches-Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire), et la seconde *Musikalisches Monathschrift* (Écrit musical mensuel). — 4° *Berlinische musikalische Zeitung* (Gazette musicale de Berlin), Berlin et Oranienbourg, chez Frœhlich', 1805-1806, 1 volume in-4°. La publication de ce journal fut arrêtée par les événements de la guerre de Prusse en 1806. — 5° *Musikalischer Almanach mit* 12 *neuen Liedern* (Almanach musical avec 12 chansons nouvelles); Berlin, Ungher, 1796, petit in-12. Cet opuscule écrit par Reichardt dans sa retraite de Giebichenstein, pendant sa disgrâce, contient un calendrier où chaque jour indique la naissance d'un compositeur, d'un chanteur, d'un instrumentiste célèbres, ou d'un écrivain sur la musique, et des articles biographiqnes où l'auteur essaie de caractériser le mérite de quelques-uns de ces artistes et savants. — 6° *Ueber die deutsche Komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalisches Poesie* (Sur l'opéra-comique allemand, suivi d'une lettre confidentielle sur la poésie musicale); Hambourg, 1774, petit in-8° de 124 pages. — 7° *Ueber die Pflichten des Ripien-Violonisten* (Sur les devoirs (qualités nécessaires) d'un violoniste d'orchestre); Berlin et Leipsick, 1776, in-8° de 92 pages. Ce petit écrit renferme des conseils pour les violonistes sur le son, le maniement de l'archet, le doigter, les nuances, la mesure, etc. — 8° *Georg-Friedrich Hændel's Jugend* (Jeunesse de George-Frédéric Hændel), Berlin, 1785, in-8° de 30 pages. — 9° *An das musikalische Publicum, seine franzœsische Opern Tamerlan und Panthée betreffend* (Au public musical concernant les opéras français *Tamerlan* et *Panthée*), Hambourg, 1787, in-8° de 55 pages. Reichardt y rend compte des circonstances qui ont empêché la représentation de ces ouvrages. — 10° *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Lettres d'un voyageur observateur, concernant la musique), Francfort et Leipsick, 1774, 1re partie, in-8° de 184 pages. 2me idem, 1776, in-8°, de 134 pages. — 11° *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L.-V. Sch. in M. Eine Beilage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, etc. (Lettre à M. L. de Sch. à Mayence; supplément à la première partie des Lettres d'un voyageur observateur, qui concerne particulièrement les musisiens de Berlin); Hambourg, 1775, in-8° de 32 pages. — 12° *Vertraute Briefe aus Paris geschreiben in den Jahren* 1802 *und* 1803 (Lettres confidentielles écrites de Paris dans les années 1802 et 1803); Hambourg, 1804; 1re partie, in-8° de 492 pages; 2me idem, in-8° de 422 pages; 3me idem, 1805, in-8° de 390

pages. Cet ouvrage eut tant de succès, qu'on dut réimprimer les deux premiers volumes en 1805. Il renferme beaucoup de renseignements sur la musique française et sur les musiciens qui vivaient à Paris à cette époque. A l'égard des Lettres confidentielles écrites de Paris en 1792 et publiées en 2 volumes, lesquelles sont citées par Choron et Fayolle, et par quelques autres biographes français, je n'en trouve pas plus d'indication dans les catalogues allemands et dans le Lexique biographique de Kayser, que du Voyage musical en Allemagne, en Angleterre et en France qui, suivant l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, aurait été publié en trois volumes dans l'année 1787. — 13° *Vertraute Briefe geschreiben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres* 1808 *und zu Anfang* 1809 (Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Vienne et dans les États autrichiens, vers la fin de l'année 1808 et au commencement de 1809); Amsterdam, 1810, 2 volumes in-8°. Ces lettres renferment de très-bonnes observations sur la situation de la musique dans le midi de l'Allemagne à cette époque. — 14° *Leben des berühmten Tonkunstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vie du célèbre musicien Henri-Guillaume Gulden, ensuite appelé Guillaume-Henri Fiorino); Berlin, A. Mylius, 1779, in-8° de 258 pages, 1re partie. Sans nom d'auteur. Cet ouvrage est un roman d'éducation musicale, dont la première partie eut si peu de succès, que Reichardt ne fit point paraître les autres. — 15° Beaucoup de morceaux détachés sur diverses parties de la musique dans des journaux de littérature ou de musique, entre autres dans les *Archives du Temps, de Berlin*, juin et octobre 1795; dans la *Gazette musicale de Berlin* publiée par Spazier, en 1793 et 1794; dans le journal intitulé *l'Allemagne*, et dans le *Lycée des beaux-arts*, Berlin, 1797; dans la *Gazette littéraire de Berlin*, et dans la *Bibliothèque allemande universelle*; enfin, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, où l'on trouve particulièrement un très-bon article biographique sur le maître de chapelle Schulz (tome 3). Reichardt a aussi donné sa biographie détaillée dans la *Gazette musicale de Berlin* (année 1805), nos 55, 56, 65, 66, 71, 78, 79, 82, 84 et 89). Il a été l'éditeur de la troisième édition de la *Méthode de violon* de Lœhlein (*voy.* ce nom), publiée à Iéna, en 1797, in-4°, avec des additions. Ses écrits politiques et littéraires sont: — 16° *La France*, journal publié à Hambourg en 1793 et 1794. — 17° Lettre au comte de Mirabeau sur Lavater; Hambourg, 1786, in-8°. — 18° Napoléon et le peuple français (en allemand); Hambourg, Campe, 1804, in-8°. — II. Compositions dramatiques: 19° *Hanschen und Gretchen* (d'après *Rose et Colas*), opéra-comique, imprimé à Riga, en partition pour le piano, 1772. — 20° *La Lanterne magique de l'amour*, opéra-comique; ibid. 1773. — 21° *Le Bûcheron*, opéra-comique en un acte, (en allemand), représenté en 1775, resté en manuscrit. — 22° *Il Sesse galanti*, opéra bouffe italien, à Potsdam, 1775, en manuscrit, en trois actes. — 23° *La Gioia dopo il duolo*, cantate théâtrale en deux actes, à Berlin, 1776. — 24° *Artemisia*, opéra italien en trois actes, ibid., 1778. — 25° *Andromeda*, opéra sérieux en trois actes, ib., 1778. — 26° *Protesilao*, idem, ibid., 1779. — 27° *Ino*, duodrame; imprimé à Leipsick en partition pour le piano, 1779. — 28° *Procris et Céphale*, duodrame; ibid., 1780. — 39° *Ariane a Naxos*, cantate dramatique de Gerstemberg (en allemand); gravée en partition, Leipsick, 1780. — 30° *L'Amour seul rend heureux*, opéra allemand en trois actes, à Dessau, 1781. — 31° *Tamerlan*, opéra français en quatre actes, 1785, non représenté; puis traduit en allemand et joué au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, en 1799. — 32° *Panthée*, grand opéra français, en quatre actes, 1786. — 33° *Brenno*, opéra sérieux italien, en 1787, à Berlin. — 34° *Claudine de Villa bella*, opéra allemand, en trois actes, de Gœthe, 1788. — 33° Ouverture, entr'actes et chants pour *Egmont*, tragédie de Gœthe, 1790. — 36° *Lilla*, opéra-comique (allemand) en un acte, de Gœthe, 1790. — 37° *L'Olimpiade*, opéra sérieux, en italien, 1790. — 38° *Ervin et Elmire*, opéra-comique allemand de Gœthe, en deux actes, 1790; imprimé en partition pour le piano, à Berlin, 1793. — 39° Ouverture, chœurs et ballets pour *Macbeth*, de Shakspeare, traduit par Burger. — 40° *L'Ile Sonnante ou des Esprits*, opéra-comique allemand de Gotter, en 1799. — 41° *Rosamunda*, grand opéra italien, en trois actes, au théâtre royal de Berlin, 1801. — 42° *Amour et Fidélité*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, 1801. — 43° *Jery et Bätely*, opéra-comique (allemand) de Gœthe, écrit en 1790, et représenté en 1801. — 44° *L'Art et l'Amour*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, 1802. — 45° Ouverture, marche et chœurs pour *Les Croisés*, mélodrame de Kotzebue, 1809. — 46° *Le Château enchanté*, opéra en trois actes, de Kotzebue, 1802. — 47° *La Mort d'Hercule*, monodrame, d'après Sophocle, à Berlin, 1804. — 48° *L'heureux Naufrage*, opéra-comique français, en un acte, à Cassel, 1808. — 49° *Bradamante*, opéra allemand en

quatre actes, à Vienne, en 1808. Des morceaux détachés de ces divers ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. — III. MUSIQUE RELIGIEUSE : 50° *La Passione*, oratorio de Métastase, en 1785; exécuté à Londres et à Paris. — 51° *Cantus lugubris in obitum Frederici Magni*, Paris, 1787 ; gravé en grande partition, in-fol. — 52° *Te Deum* pour le couronnement de Frédéric-Guillaume II, 1786. — 53° *Te Deum* pour la paix générale, 1809. — 54° Le psaume 145, sur la traduction allemande de Mendelssohn, avec chœur et orchestre ; écrit en 1784, imprimé en partition, 1792. — 55° Le psaume 65, en partition, à Leipsick, chez Kühnel. — 56° *La Résurrection*, oratorio à 4 voix, 2 chœurs et orchestre, écrit en 1785; en manuscrit. — 57° Ode funèbre sur le Christ en croix, en manuscrit. — 58° Choral : *Wohin mein Auge*, etc., à 4 voix et orchestre. — 59° Hymne du matin, de Milton, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Hofmeister. — 60° Cantate religieuse : *Lusst den Erhalter*, en partition manuscrite. — IV. MUSIQUE VOCALE DE CONCERT ET DE CHAMBRE : 61° *Éloge de la musique*, cantate à 4 voix et orchestre, en manuscrit. — 62° *Le Mois de Mai*, cantate de Ramler, pour ténor et orchestre, idem. — 63° *Éloge de Hændel*, cantate allemande, composée à Londres, en 1785. — 64° *Il Consiglio*, cantate de Métastase, 1788. — 65° *Amor timido*, idem, 1788. — 66° Cantate sur le rétablissement du prince de Prusse, 1789. — 67° Deux odes de Frédéric le Grand, à 4 voix et orchestre, gravées en partition réduite pour le piano; Berlin, 1800. — 68° Cantates et chansons italiennes et allemandes ; Berlin, 1775. — 69° Chansons de Gœthe, Burger, Voss et Spickmann, avec accompagnement de piano, 2me recueil; idem, 1780. — 70° Odes et chansons de Herder, Gœthe, etc.; 3me recueil, ib., 1781. — 71° Chansons de Klesl, Uz, Hagedorn, etc. ; 4me recueil ; ibid., 1782. — 72° Chansons de Gleim et de Jacobi; 5me recueil, ibid., 1783. — 73° Chansons pour les enfants, 6me recueil, Wolfenbuttel, 1786. — 74° *Cæcilia*, recueil de cantiques, hymnes, airs, duos, trios, quatuors et chœurs, 4 suites; Berlin, 1790-1792. — 75° Poésies lyriques de Schiller, à voix seule et piano. 1re et 2me parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 76° Six canzonettes italiennes et six romances françaises; Paris, Érard. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 77° Six sonates pour le clavecin ; Berlin, 1771. — 78° Onze concertos, idem ; Amsterdam, 1774. — 79° Concerto, idem ; Riga, 1773. — 80° Onze sonates, idem ; Berlin, 1776. — 81° Concerto, idem ; Leipsick, 1777. — 82° Onze sonates pour clavecin et violon ; Amsterdam, 1777. — 83° Deux idem pour clavecin ; violon, alto et basse; Amsterdam, 1782. — 84° Sonate pour clavecin et flûte ; Berlin, 1787. — 85° Quintette pour piano, 2 flûtes, et 2 cors; Paris. — 86° Grande sonate pour piano seul ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 87° Six rondeaux pour piano seul ; Zerbst. — 88° Symphonies pour orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5 et 6 ; Berlin, Rellstab, et Offenbach, André. — 89° Concerto pour violon et orchestre ; Riga, 1773. — 90° Symphonie concertante pour 2 violons, alto, violoncelle et orchestre ; Leipsick, Hartknock. — 91° Six trios pour deux violons et violoncelle ; Offenbach, André.

REICHARDT (JULIE), première femme du précédent, naquit à Berlin, en 1752. Fille du célèbre violoniste F. Benda, elle reçut la plus belle éducation musicale, et devint une des cantatrices les plus distinguées de l'Allemagne, pianiste habile, et compositeur agréable. En 1776, elle épousa Reichardt, dont les conseils achevèrent de développer son talent. On lui doit plusieurs mélodies avec accompagnement de clavecin, qui ont été publiées dans les recueils de son temps. Elle a aussi fait imprimer de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin ; Hambourg, Campe, 1782, in-4°. — 2° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin ; ibid. Mme Reichardt mourut à la fleur de l'âge, le 9 mai 1783.

REICHARDT (LOUISE), fille des précédents, naquit à Berlin, en 1778, et se livra dès ses premières années à l'étude du piano et de la composition. Après la mort de son père, elle se retira à Hambourg, où elle mourut, le 17 novembre 1826, à l'âge de quarante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Cantiques spirituels (en allemand), à plusieurs voix sans accompagnement, ou à voix seule avec acc. de piano ; Hambourg, Cranz. — 2° Chansons spirituelles des meilleurs poëtes allemands, pour deux voix de soprano et deux contraltos, ibid. — 3° Douze chants à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 3; Hambourg, Bœhme. — 4° Six chansons de Novalis, op. 4 ; ibid. — 5° Sept chants romantiques de Tieck, op. 5 ; ibid. — 6° Six chansons, op. 6; ibid. — 7° Six idem, op. 7 ; ibid. — 8° Six idem, op. 8 ; Hambourg, Cranz. Six recueils de ces mélodies ont été réimprimés à Breslau, chez Leuckardt.

REICHARDT (GUSTAVE), né le 13 novembre 1797, est fils d'un prédicateur de Stralsund, qui montra pendant toute sa vie beaucoup de zèle pour les progrès de la musique dans la Poméranie. Chacun de ses sept enfants avait appris à jouer d'un instrument, en sorte que ce digne pasteur pouvait faire exécuter chez lui

les compositions les plus difficiles par son orchestre de famille. Destiné à l'étude de la théologie, le jeune Reichardt fut envoyé au collége de Greifsswalde, puis il suivit les cours de l'université de cette ville. En 1818 il alla continuer ses études à l'université de Berlin, et devint élève de Bernard Klein pour la théorie de la composition. Déjà il se faisait remarquer par son habileté dans le chant, sur le violon et sur le piano. Admis dans les sociétés de chant de cette ville, il y prit tant de goût pour la musique, qu'il abandonna la théologie pour cet art, en 1819, et bientôt après il en donna des leçons. Depuis lors il a continué de se livrer à l'enseignement de la musique. En 1850 il a été nommé chef du chœur (*Musik-Director*) du Théâtre royal de Berlin. On a gravé de sa composition : 1° Pièces instructives en forme de sonates pour le piano à quatre mains, op. 4 ; Hanovre, Bachmann. — 2° Six chansons de table pour quatre voix d'homme, op. 5; Berlin, Laue. — 3° Six idem, op. 7; six id., op. 8; six idem, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. — 4° Chansons populaires pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 9, 11, 13 et 16; ib. — 5° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 6 et 10, ibid. Un grand nombre de *Lieder* détachés avec acc. de piano. — 7° Quelques morceaux pour le piano.

REICHE (Godefroid), premier musicien de ville, à Leipsick, né à Weissenfels, le 5 février 1667, fut le plus habile virtuose de son temps sur la trompette. Il a publié de sa composition vingt-quatre morceaux pour un cornet et trois trombones, sous le titre de *Quatricinia*, qui parurent en 1696, in-4°. Reiche vivait encore en 1717, car Hausmann a gravé son portrait dans cette même année.

REICHEL (Joseph), chanteur de la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, considéré comme une des meilleures basses chantantes de l'Allemagne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit en Hongrie, en 1804. Après avoir chanté avec succès sur les théâtres de Carlsruhe, Berlin, Stuttgard, Manheim, Milan, Dresde et Hambourg, il accepta l'engagement qui lui fut offert à Darmstadt en 1846. Il est mort en cette ville, d'une maladie de langueur, le 30 juin 1856.

REICHEL (Adolphe), compositeur distingué de *Lieder* et de chants à plusieurs voix, est né à Berlin vers 1815. Son premier œuvre, composé de sept *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, a été publié à Berlin en 1835. Plus tard, il a fait des études sérieuses de composition sous la direction de Dehn (*voyez* ce nom). En 1859, il a été nommé directeur de l'Académie de chant, à Dresde. Depuis lors il a fait paraître un grand nombre de recueils, qui ont eu un succès décidé. Parmi ses œuvres instrumentales on remarque : 1° Quatre préludes et fugues pour le piano, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate en (*sol* mineur) idem, op. 4; ibid. — 3° Sonate (en *fa*) idem, op. 9; Leipsick, Gœtz. — 4° 3 mazurkes, idem, op. 11 ; Leipsick, Hofmeister. — 5° Sonate (en *si* mineur) idem, op. 16; Leipsick, Peters. — 6° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 17 ; ibid.

REICHELT (F.-G.), professeur de musique à Hambourg, fut d'abord commis au magasin de musique de Westphal, dans cette ville. On a gravé sous son nom des pièces d'harmonie pour des instruments à vent, des airs de danse, des divertissements et d'autres petites pièces pour le piano. Il a aussi publié une critique de l'enseignement de la musique d'après le système de Buchholtz, sous ce titre *Musikalischer Querstrich mitten durch des Herrn J.-G.-B. Unterricht*, etc. (Barre musicale oblique mise à travers l'enseignement musical de M. J.-G. B.), Hambourg, 1784, in-4° de 16 pages. Reichelt est mort à Hambourg, en 1798.

REICHENBERG (Le P. Jean-Népomucène), professeur de philosophie générale et de mathématiques au séminaire de Saint-Paul, à Ratisbonne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die ganze Musikkunst, so, wie sie Veltweisheit und die Mathematik leichtliche jeden lehrt*, etc. (L'Art musical en général enseigné clairement par la philosophie et les mathématiques, etc.), Ratisbonne, 1777; 2 parties, in-8° de 138 pages. Le contenu de l'ouvrage ne répond pas à ce titre ambitieux. La méthode philosophique de l'auteur procède par axiomes souvent contestables, et les rapports numériques des intervalles des sons y sont expliqués d'une manière obscure et embarrassée.

REICHERT (....), musicien allemand au service du comte de Bruhl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un intermède représenté dans cette ville, en 1755, sous ce titre : *Il Giuocatore e la Bachettona*.

REICHERT (Mathieu-André), né à Maëstricht, en 1830, l'un des virtuoses flûtistes les plus habiles et les plus extraordinaires du dix-neuvième siècle. Fils d'un musicien ambulant, il joua d'abord dans les cafés et les guinguettes. Frappé de ses remarquables dispositions, M. Demeur,

alors professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, à qui le hasard l'avait fait entendre, le présenta à l'auteur de cette notice, qui l'admit comme élève dans cette institution, en 1844. Quelques mois de leçons lui suffirent pour dépasser en talent tous les autres élèves du professeur; toutefois, le directeur du Conservatoire, d'accord avec M. Demeur, voulant qu'un long travail développât tous les avantages d'une si belle organisation, ne l'admit pas au concours la première année, et usa de son influence sur le jury pour qu'un second prix seulement lui fût accordé en 1846. Il était nécessaire d'ailleurs de le soustraire aux habitudes d'intempérance contractées dès son enfance, dans son existence nomade. Ce fut pour ce motif qu'on le fit engager dans la musique excellente du régiment des guides pendant qu'il continuait ses études au Conservatoire, afin que la sévérité de la discipline militaire l'habituât à une vie régulière. En 1847, le premier prix lui fut décerné, et le talent dont il fit preuve dans le concours porta l'admiration des assistants jusqu'à l'enthousiasme. A la suite de ce succès, il joua dans plusieurs concerts du Conservatoire, et chaque fois il y porta l'admiration du public jusqu'à l'exaltation. Après l'expiration de son engagement dans la musique des guides, il vécut honorablement quelque temps, voyagea, donna des concerts dans les villes principales de la Belgique et de la Hollande, puis il contracta un engagement avec Julien (*voyez* ce nom) pour les concerts que cet entrepreneur donnait en Angleterre. Il y excita également des transports d'admiration chaque fois qu'il s'y fit entendre: mais bientôt, reprenant ses premières habitudes, il s'enivra chaque jour, et finit par tomber aux dernières extrémités de la misère et de l'abrutissement. On dit cependant que dans ces dernières années il s'est relevé et a retrouvé tout son talent. Au moment où cette notice est écrite (1863), il est au Brésil, où l'admiration pour ses prodigieuses facultés est portée à l'excès. Reichert a composé pour son instrument des morceaux qui se distinguent par les nouveautés de la forme et l'audace des difficultés.

REICHMANN (Jacques), né à Kemberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut adjoint de la faculté de philosophie, à Wittenberg, puis recteur à Torgau, où il mourut, en 1689. Il a fait imprimer une thèse intitulée: *De Echo*, Wittenberg, 1655, in-4°.

REICHMEISTER (J.-C.), organiste à Moselwitz, dans le duché de Saxe-Altenbourg, né en 1797, est auteur d'un écrit intitulé: *Unentbehrliches Hilfsbuch beim orgelbau* (Manuel indispensable pour la facture d'orgues); Leipsick, A. Fist, 1822, in-8° de 77 pages.

REICHWEIN (Jean-Georges), maître de chapelle à la cathédrale de Ratisbonne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Deliciæ sacræ, sive missæ tres breves a quatuor vocibus concert. 2 violinis ad libit. et 4 ripien. cum basso continuo nec non psalmi II ab* 1, 2, 3 *et* 4 *voc. cum et sine violinis ac ripienis;* Ratisbonne, 1685, in-fol.—2° *Sacra Thymiamata, id est offertoria per festa anni majora a* 4 *vel* 5 *vocibus concertantibus et* 5 *instrumentis;* Ratisbonne, 1688.

REIFFENBERG (Frédéric-Auguste-Ferdinand-Thomas, baron de), conservateur de la bibliothèque royale de Belgique, né d'une ancienne famille de Franconie, le 14 novembre 1795, fut un des plus féconds et spirituels polygraphes de l'époque actuelle. Ancien élève de l'École normale de Paris, il embrassa la carrière militaire en 1814, et obtint le grade d'officier d'état-major dans l'armée belge: mais bientôt, dégoûté d'un état si peu fait pour la tournure de son esprit et la direction de ses études, il donna sa démission, et fut successivement conservateur de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne à Bruxelles, professeur de philosophie à l'université de Louvain, puis professeur d'histoire à l'université de Liége, et enfin conservateur de la bibliothèque royale à Bruxelles. M. de Reiffenberg était chevalier de plusieurs ordres, correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bruxelles et d'un grand nombre d'académies et de sociétés littéraires; enfin, secrétaire de la commission d'histoire de la Belgique. La liste des nombreux ouvrages de M. de Reiffenberg n'appartient point à cette biographie spéciale; mais j'y dois citer un écrit relatif à la musique qu'il a publié sous ce titre: *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique;* Bruxelles, 1834, in-8°. Cet écrit a paru d'abord dans le journal littéraire intitulé: *Revue encyclopédique belge* (octobre 1833); il a été réimprimé, avec quelques changements, à la fin du deuxième volume d'un recueil de nouvelles du même auteur dont le titre est: *Le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philosophie de l'université de Heidelberg;* Bruxelles, Hauman, 1834, 2 volumes in-18. M. de Reiffenberg est mort à Bruxelles, le 18 avril 1850.

REIMANN (Matthieu), docteur en droit et conseiller de l'empereur Rodolphe II, naquit à Lowemberg, en 1544. Il est vraisemblable, par le

titre de ses ouvrages, qu'il fut habile sur le luth. On connaît sous son nom les compositions suivantes : 1° *Noctes musicæ;* Leipsick, 1598, in-fol. — 2° *Cithara sacra psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accomodata;* Cologne, 1613, in-4°. Reimann mourut le 21 octobre 1597 : les publications de ses ouvrages sont conséquemment posthumes.

REIMANN (Jean-Balthazar), né à Breslau, le 14 juin 1702, fit voir de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique. Pendant environ dix années, il reçut des leçons de Gürtler, Sturm et Willisch, *cantors* à Breslau. L'orgue devint l'objet de ses études spéciales, et bientôt on le compta au nombre des bons organistes de son temps. Après avoir occupé la place de *cantor* à Neustadt, il obtint, en 1726, celle d'organiste de Sainte-Marie-Madeleine à Breslau. Trois ans après, ayant été appelé à Hirschberg, pour la réception du nouvel orgue construit par Rœder, de Berlin, son talent y parut avec tant d'avantages, qu'il y fut nommé organiste par acclamation. Quelque temps après, il fit un voyage à Leipsick, dans le but d'y entendre Jean-Sébastien Bach, qui depuis lors devint son modèle. Il mourut à Hirschberg, en 1749, à l'âge de quarante-sept ans. On a imprimé de sa composition : 1° Cantate sur la mort de l'empereur Charles VI; Hirschberg, 1740. — 2° Recueil de cantiques anciens et nouveaux ; ibid., 1747, in-4° oblong. Ce recueil contient 362 mélodies.

REIME (Henri-Gottlieb), savant allemand, n'est connu que par une dissertation sur une expression hébraïque qu'on croit être relative à la musique. Ugolini l'a insérée dans son trésor des antiquités sacrées, sous ce titre : *Dissertatio de voce* sela (Thesaur. antiq. sacr., t. 32, page 727). A.-J. Bytemeister, professeur et docteur de théologie à Helmstadt, a fait une réfutation de la dissertation de Reime; Ugolini l'a aussi insérée dans sa collection.

REIMMANN (Jacques-Frédéric), savant bibliographe, né le 22 janvier 1668, à Grœningen, près de Halberstadt, fit ses études à l'université de Jéna; puis fut successivement instituteur à Halberstadt, premier pasteur à Ermsleben, bibliothécaire du chapitre à Magdebourg en 1714, et enfin pasteur à Hildesheim, où il mourut le 1er février 1743. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch einer Einleitung in die Historiam Litterariam der Teutschen* (Essai d'une introduction à l'histoire littéraire des Allemands); Halle, 1708-1713, 6 volumes in-8°. Il y traite, au premier et au troisième volume, des écrivains et de la littérature de la musique, de l'histoire de cet art, et de la solmisation.

REIN (Jean-Balthazar), musicien à Altona, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut en cette ville, le 24 août 1794. Il a fait imprimer un livre choral à quatre parties, sous ce titre : *Vierstimmige Choralbuch, worin alle Melodien der Schleswich-Holstein;* Altona, 1755, in-4°.

REINA (Sixte), religieux minorite, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie et Saint-François de Milan, naquit à Sarano, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé des psaumes de sa composition, à Milan, en 1653. Il fut en dernier lieu organiste de l'église Saint-Bartholomé, à Modène. Ce moine donnait souvent des titres bizarres à ses ouvrages, tels sont ceux-ci : 1° *Fiorita corona di melodie celeste a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci con stromenti, op.* 7*; Milano, presso Comagni*, 1660, in-4° — 2° *La Danza delle voci regolata ne' salmi di Terza, e di Compieta, Te Deum e litanie a* 8 *voci, ed altri salmi a voce sola e a* 3 *voci con violini, le quattro antifone di compieta a quattro, e due sonate a quattro con violini, op.* 9; *in Venetia, Francesco Magni*, 1664, in-4°.

REINA (Dominique), ténor qui a eu de la réputation en Italie, naquit à Lugano, vers 1807, et commença sa carrière dramatique en 1828. Dans l'année suivante, il chanta au théâtre de la Scala à Milan, puis à Parme. En 1830, il était à Vérone. Rappelé à Milan en 1831, il y obtint de brillants succès, et y fut appelé de nouveau dans les années 1833, 34, 35 et 36. Il ne réussit pas moins à Naples, où il chanta en 1833, 1838, 1840 et 1841. Enfin, il trouva le même accueil à Venise, à Bergame, à Bologne, à Florence, à Livourne, à Rome et à Gênes. En 1845, ce chanteur distingué se retira de la scène. Il était membre des Académies philharmoniques de Bologne et de Rome.

REINAGLE (Joseph), fils d'un professeur de musique allemand, est né à Portsmouth, en 1762. Destiné à la marine, il fut d'abord mis sur un vaisseau, puis envoyé en apprentissage chez un joaillier à Édimbourg; enfin, il reçut de son père des leçons de musique. Entré ensuite comme trompette dans la maison du roi, il devint habile sur son instrument; mais plus tard sa santé l'obligea à l'abandonner pour le violoncelle. Pendant quelques années, il a été directeur du concert à Édimbourg, mais en 1789 il s'établit en Irlande, sous la protection de lord Westmoreland, alors lord lieutenant de ce pays. Après deux années passées à Dublin, il retourna

à Londres. Postérieurement il s'est fixé à Oxford, où il est mort, en 1836. On a sous le nom de Reinagle : 1° Vingt-quatre leçons progressives pour le clavecin ; Londres, 1798. — 2° Douze duos progressifs pour le violoncelle, op. 2 ; Preston. — 3° Six idem. op. 3 ; Ibid. — 4° Six idem, op. 4. — 5° Six idem, op. 5. — 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, ibid. Reinagle a aussi composé des concertos de violon et de violoncelle, des ouvertures, et des trios pour 2 violons et violoncelle, qui sont restés manuscrits. On a de lui une méthode de violoncelle intitulée : *Concise introduction to the art of playing the violoncello ;* Londres (sans date). Il y a quatre éditions de cet ouvrage.

REINAGLE (Hugues), frère puîné du précédent, né à Porstmouth, en 1766, fut élève de Crosdill pour le violoncelle, et devint un artiste distingué. Il mourut jeune, à Lisbonne, où il était allé pour rétablir sa santé. On a gravé de sa composition : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1 ; Londres, Preston. — 2° Six idem, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour deux violoncelles, op. 3 ; ibid.

REINCKE (Jean-Adam), ou REINKE, appelé *Reinicke* par Moller (*Cimbria literata*, tom. I, p. 539). Les Pays-Bas ont vu naître cet organiste célèbre, qui cependant appartient à l'école allemande, parce qu'il puisa dans celle-ci l'instruction qui développa ses talents par la suite : il vit le jour à Deventer, province d'Overyssel, le 27 avril 1623. Après avoir appris les premiers principes de la musique et du clavicorde dans sa ville natale, il se rendit à Leipsick, puis à Hambourg, où il étudia la manière de Henri Scheidmann (*voyez* ce nom), organiste remarquable. Après la mort de cet artiste, Reincke se mit sur les rangs pour lui succéder dans la place d'organiste de Sainte-Catherine, et l'emporta sur tous ses rivaux au concours. Lorsqu'on apprit à Amsterdam que Scheidmann avait cessé de vivre, et que Reincke occupait sa place, un des musiciens les plus habiles de cette ville dit qu'il considérait Reincke comme bien audacieux, ou comme fort habile s'il se montrait digne de succéder à un si grand artiste. Instruit de ces propos, l'organiste de Hambourg envoya à ce musicien un cantique allemand varié, en lui écrivant que ce morceau lui ferait connaître celui qu'il appelait *audacieux*. Plus tard, le musicien hollandais fit un voyage à Hambourg, dans l'intention d'entendre Reincke sur l'orgue : charmé de son habileté, il lui baisa les mains. Le plus grand de tous les organistes, Jean-Sébastien Bach, fit deux fois le voyage de Hambourg pour entendre Reincke : à l'époque du dernier voyage, cet artiste distingué était presque centenaire. Bach joua devant lui pendant près de deux heures, dans l'église de Sainte-Catherine ; le vieux Reincke lui dit, après l'avoir entendu : *J'ai cru que cet art allait mourir avec moi ; mais je vois que vous le faites revivre.* Le vénérable organiste mourut le 24 novembre 1722, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sept mois. Moller a été trompé par ses renseignements en fixant la date de la mort de Reincke en 1693 (*loc. cit.*). Reincke n'a rien publié pour l'orgue, mais ses préludes et ses cantiques variés se trouvent en Allemagne, dans les bibliothèques de plusieurs amateurs. La publication du recueil de ces pièces avait été annoncée dans les catalogues de Leipsick (ann. 1688, p. 45, et 1689, p. 33), sous le titre de *Hortus musicus ;* mais cette promesse ne paraît pas avoir été réalisée. Le seul ouvrage connu de Reincke est un recueil de pièces pour deux violons et basse continue pour le clavecin, lequel a pour titre : *Sonaten concertanten, allemanden, couranten, sarabanden und chiquen* (sic), *auf zwei violinen und dem cembalo*, gravé sur des planches de cuivre, in-fol. ; Hambourg, 1704 (*voyez* les *Historisches Bemarques* (sic) *des Jahrs* 1704, de Lehmann, n° 34, p. 272). Il y a quelque chose de piquant et d'animé dans le style de cet organiste, qui marque un progrès sensible de l'art : on en retrouve des inspirations dans les œuvres de Bach.

REINECCIUS (Chrétien-Frédéric), magister et recteur du gymnase d'Eisleben, naquit dans cette ville, vers la fin du dix-septième siècle, et y mourut, le 24 mars 1739. On a de lui une dissertation intitulée : *Programma de effectibus musices suspectis ;* Eisleben, 1729, in-4° de 10 pages.

REINECKE ou REINICKE (Charles-Léopold), né à Dessau, en 1774, fut destiné à la théologie dès son enfance, par son père, musicien de la petite cour d'Anhalt-Dessau ; cependant son goût décidé pour la musique changea la résolution qu'on avait prise, et il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Ainsi que beaucoup de musiciens allemands, Reinecke apprit à jouer de plusieurs instruments, et presque simultanément il prit des leçons de violon, de clarinette, de cor anglais, de basson, de trompette et de trombone. A l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un musicien de ville, nommé Reichardt : il en sortit quatre ans après pour entrer dans le corps des hautboïstes du prince. Dans le même temps, il reçut des leçons de violon du directeur de musique Rust. En 1796, Reinecke fut envoyé à Dresde par le prince d'Anhalt-Dessau, pour y étudier l'har-

monie et le contrepoint, sous la direction de Naumann. L'enseignement de celui-ci était purement pratique : il consistait à faire écrire par son élève des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont il corrigeait les fautes. Après deux ans de séjour à Dresde, Reinecke retourna à Dessau, et y fut d'abord employé dans l'orchestre de la cour comme bassoniste, puis comme chef de pupitre pour le violon. Le titre de directeur de musique lui fut accordé après la mort de Jacobi : il fit preuve d'habileté dans cette position, par les progrès de l'orchestre confié à ses soins. Trois opéras de sa composition (*Adélaïde de Scharffeneck*, *Fedora*, *Perronte et Alfred*) furent représentés avec succès à Dessau, et ajoutèrent à l'estime qu'on avait pour ses talents. Un événement déplorable vint mettre un terme à l'existence heureuse et paisible qu'il avait eue depuis vingt ans. Il s'était rendu à Quedlinbourg pour y entendre l'exécution de l'oratorio de Frédéric Schneider, *le Jugement dernier;* au retour de cette excursion, le 13 octobre 1820, les chevaux de la voiture qui le ramenait s'emportèrent et le jetèrent dans un précipice. Grièvement blessé, il fut transporté dans la ville voisine, où après huit jours de souffrances horribles il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 22 octobre suivant, laissant une veuve et huit enfants dans une situation peu fortunée. Les trois opéras cités précédemment, quelques symphonies restées en manuscrit, des chansons allemandes, et quelques petites pièces instrumentales sont tout ce qu'on connaît de la composition de cet artiste.

REINECKE (J.-P.-R.), professeur de musique à Altona, a publié un opuscule élémentaire, sous ce titre : *Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Piano-forte-Spiel insbesondere*, etc. (Instruction préparatoire pour la musique en général et pour le jeu du piano en particulier, etc.); Altona, C. Aue, 1834, in-8° de 61 pages.

REINECKE (Charles), fils du précédent, est né à Altona, le 23 juin 1824. Il reçut de son père les premières leçons de chant, de piano et de violon. Ses premiers essais de composition se firent dès l'âge de sept ans; à onze ans il se fit déjà connaître comme pianiste. Il vécut à Altona jusqu'en 1843, mais au mois de mars de cette année il se rendit à Leipsick, où il s'arrêta quelques mois, puis il continua son voyage dans le Nord, donnant des concerts à Lubeck et à Copenhague. Au mois d'octobre 1843, il retourna à Leipsick et y fit un séjour de trois années, pendant lesquelles il termina ses études, se lia avec Mendelssohn et Schumann, et joua plusieurs fois dans les concerts du Gewandhaus. En 1846, il donna des concerts à Brême et à Hanovre, puis à Dantzick, à Kœnigsberg, et enfin il retourna en Danemark, où il obtint le titre de pianiste de la cour. Dans l'hiver de la même année, il revit Leipsick, et au mois d'avril 1847, il alla s'établir à Brême, où il resta deux ans. Au commencement de 1851, il fit un voyage à Paris, et y donna un concert, dans lequel il fit peu de sensation. De retour en Allemagne, il obtint la place de professeur de piano à l'école rhénane de musique de Cologne. En 1854, il abandonna cette position pour celle de directeur de musique à Barmen, qu'il quitta de nouveau en 1859, pour succéder à Mosewius dans les places de directeur de musique de l'Université et de l'Académie de chant à Breslau, qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1863). Parmi les compositions publiées de Reinecke, on remarque la partition pour le piano du petit opéra *Der Vierjæhrige Posten*, une ouverture pour un drame de Calderon, des chœurs de voix d'homme avec orchestre, deux quatuors pour des instruments à cordes, une pièce de concert pour piano, avec petit orchestre, un quatuor pour piano (op. 34), un trio pour piano (op. 38), une sonate pour piano à quatre mains (op. 35), une idem pour piano et violoncelle (op. 42), et des pièces de différents genres pour piano seul. M. Reinecke a en manuscrit des symphonies, des ouvertures et des chœurs.

REINELT (François), né à Muhlseiffen (Silésie), le 4 octobre 1778. Son père, instituteur dans ce lieu, ayant remarqué ses précoces dispositions pour la musique, lui fit apprendre à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue. Ses progrès furent rapides, et bientôt les leçons qu'il recevait à Muhlseiffen devinrent insuffisantes. Il alla alors passer quelques années chez un organiste de la Bohême, de qui il reçut une instruction plus solide. De retour en Silésie, il se sentit du goût pour l'enseignement, et entra en 1795 à l'école normale de Glatz. Après y avoir terminé ses études, il retourna chez son père, pour l'aider dans ses fonctions. Au mois d'août 1799, il fut nommé instituteur adjoint à Lewen; mais il n'y resta que jusqu'au mois de janvier 1800, où il reçut sa nomination d'instituteur communal à Sarkisch. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1810. Dans cette année, il fut rappelé à Lewen, en qualité de régent du chœur, et garda cette position pendant quatorze ans. Enfin, en 1824, les places de recteur du collége et de *cantor* de la petite ville de Habelschwerdt, près de Glatz, lui furent confiées, et il y passa le reste de sa vie. Les compositions écrites par Reinelt sont presque toutes pour

l'église : on y remarque des vêpres, des psaumes, une messe de *Requiem*, et plusieurs *Salve Regina*. Le 21 octobre 1845 a été un jour remarquable dans la vie de cet homme respectable : il y fêta le cinquantième anniversaire de son entrée dans la carrière de l'enseignement : il reçut des témoignages d'affection de toute la population d'Habelschwerdt, et le roi de Prusse, à cette occasion, le décora de l'ordre du Mérite.

REINEN (Thomas), chanoine de l'abbaye de Steinfeld, en Westphalie, et curé du village de Kirchdaun, naquit à Duren sur la Roer, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 7 septembre 1690. Au nombre des ouvrages qu'il laissa en manuscrit à l'abbaye de Steinfeld, se trouvait celui qui avait pour titre : *Philomela choralis, seu de cantu chorali*, en 2 volumes in-4°.

REINER (Jacques), moine bénédictin, maître de musique de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé un grand nombre de morceaux de musique sacrée, desquels on a imprimé les suivants : 1° *Cantiones* 5 *et* 6 *vocum* ; Munich, 1579, in-4°. — 2° *Cantiones germanicæ* 4 *et* 5 *vocum, et vivæ voci ac musicis instrumentis accomodatæ* ; ibid., 1581, in-4°. — 3° *Psalmi pœnitentiales* 3 *vocibus concinnati* ; ibid., 1586. — 3° (bis) *Christliche Gesang, teutsche Psalmen, mit drey Stimmen zu singen* (Chants chrétiens ou psaumes allemands à chanter à 3 voix) ; Dillingen, Joh. Meyer, 1589, in-4° oblong. — 4° *Teutsche und lateinische Lieder mit* 3 *und* 4 *Stimmen* ; Lauingen, 1593, in-4°. — 5° *Cantiones seu motetæ* 4 *et* 5 *vocum, adjunct. est Magnificat* ; Costnitz, 1595. — 6° *Motetæ sacræ* 5 *et* 6 *voc.* ; Costnitz, 1595. — 7° *Cantiones* 6, 7, 8 *adjunctaque una* 10 *vocum* ; Munich, Adam Berg, 1591, in-4° obl. — 7° (bis) *Cantica seu motetæ ex sacris script. desumptæ a quatuor et quinque voces summo studio et singulari artificio concinnatæ et compositæ. His accesserunt adhuc aliæ compositiones super canticum B. Mariæ Virginis* Magnificat, *simili studio elaboratæ ; Constantiæ ; ex officina Eberhardi Straub, anno* 1595, in-4° obl. — 8° *Liber Motettarum sive cantionum sacrarum sex et octo vocum, voci et instrumentis accomodatarum, Jacobi Reineri monasterii celeberrimi Weingartensis musici ; Monachii, apud Nicolaum Henricum*, 1600, in-4°. — 9° *Sacrarum missarum sex vocum*, lib. I. *Authore Jacobo Reinero, monasterii Weingartensis Chori musici magistro ; Dillingæ, excudebat Adamus Meltzer*, 1604, in-4°. — 10° *Gloriosissimæ Mariæ Virginis Dei genitrix canticum quod vocant Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musices compositum una cum duplici antiphona, salve Regina totidem decantanda* ; Francfort, 1604, in-4°. — 11° *Motettarum sive cantionum sacrarum sex vocum voci et instrumentis accomodatarum* ; Augsbourg, 1604. La seconde édition a paru à Dillingen, en 1606, in-4°. — 12° *Canticum gloriosissimæ Virginis Mariæ sex vocum* ; Dillingen, 1605, in-4°.

REINER (Ambroise), maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut quelque temps à Prague, puis à Inspruck. Il a publié de sa composition : 1° *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci, con violini*, lib. I ; Munich, 1645, in-4°. — 2° *Motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci con* 2 *violini*, lib. II ; ib., 1648. — 3° *Motetti a* 8 *voci*, lib. III ; ib., 1654. — 4° *Salmi a* 8 *voci con violini*, lib. IV ; ibid., 1654. — 5° *Missæ quinque vocum et trium instrumentorum necessariorum cum aliis tribus ad libitum*, lib. V ; Inspruck, M. Wagner, 1655. Ces messes sont curieuses sous le rapport de l'instrumentation : indépendamment de la partie de viole ou d'alto ordinaire, on y trouve trois violes *da braccio*, dont la première est écrite avec la clef d'*ut* sur la troisième ligne, la deuxième avec la clef de ténor, et la dernière avec la clef de *fa* sur la quatrième ligne. Dans la cinquième messe, il y a deux cornets écrits comme des parties de clarinettes, basson et trois trombones combinés pour des effets d'une originalité remarquable.

REINER (Félix), né à Eichstadt, en 1732, était fils d'un musicien au service du prince-évêque de cette ville. Après avoir étudié les éléments de la musique et du basson sous la direction de son père, il se rendit à Munich, en 1750, et y fut placé dans un régiment d'infanterie, en qualité de bassoniste. Le duc Clément de Bavière, colonel de ce régiment, le prit sous sa protection, et lui fournit les moyens de voyager en Italie. Arrivé à Turin, Reiner y reçut des leçons du célèbre Jérôme Besozzi, qui en fit le bassoniste le plus distingué de l'Allemagne à cette époque. Reiner se rendit ensuite à Rome, en 1760, et y excita autant d'étonnement que de plaisir par la perfection et l'expression de son jeu. De retour à Munich, il y entra dans la musique de la cour, et continua d'y développer son talent par une étude constante. Dans les voyages qu'il fit ensuite en Allemagne, en France et en Angleterre, il fut considéré comme l'artiste le plus habile de son temps sur le basson. Il mourut à Munich, en 1782, laissant en manuscrit quelques compositions pour son instrument.

Reiner a eu deux enfants. Sa fille (Euphrosine), née à Munich, le 2 août 1786, commença l'étude de la musique chez Camerloher, maître de chapelle à Freising, puis étudia le chant sous la direction de Raff. Ayant fait un voyage à Paris, elle fut bien accueillie à la cour, et se livra à l'enseignement du chant. Les événements de la révolution française l'obligèrent à chercher un refuge dans un couvent; mais elle retourna à Paris sous le Consulat, et fut chargée de l'enseignement du chant à l'institution impériale d'Écouen, dirigée par M^me^ Campan. Elle est morte à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

Félix Reiner, fils du célèbre bassoniste, naquit à Freising, en 1780, fit ses études musicales à la cathédrale de cette ville, et devint ensuite élève de Winter et de Danzi pour le chant. En 1803 il débuta au théâtre de la cour de Munich, et y obtint un brillant succès dans le rôle de Sarastro de *la Flûte enchantée*. Nommé immédiatement après chanteur de la cour, il aurait eu vraisemblablement une belle carrière, si la mort ne l'avait enlevé à l'art et à ses amis, le 3 janvier 1808, à l'âge de vingt-huit ans.

REINER (Joseph-Ewald), avocat et secrétaire de la ville d'Osteritz, dans la Lusace saxonne, est né le 25 janvier 1784, à Warthau, près de Bunzlau, en Silésie. Après avoir fait ses études littéraires et musicales chez les jésuites de Glogau, il fréquenta les cours du gymnase catholique de Breslau, puis se rendit, en 1805, à Leipsick pour étudier le droit. Le résultat de la bataille de Jéna lui ayant fait perdre l'espoir d'obtenir un emploi en Prusse, il resta à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement de la musique, particulièrement de la guitare, dont il jouait avec habileté. Dans un voyage qu'il fit à Altenbourg, il obtint la protection de la duchesse de Courlande, qui le recommanda à sa sœur Élise de Recker, comtesse de l'Empire, fixée à Leipsick. Dès ce moment sa position dans cette ville devint agréable, et son existence fut assurée. Après y avoir achevé en 1809 ses études universitaires, il obtint à Bautzen le titre de référendaire, et plus tard il fut nommé secrétaire de la ville à Osteritz, où il vivait encore en 1850. Reiner s'est surtout distingué comme compositeur de chansons. On a de lui quelques œuvres de pièces pour la guitare, gravés à Leipsick, chez Hofmeister.

REINGOT (Gilles), musicien belge de la fin du quinzième siècle, naquit vraisemblablement dans le Hainaut, et peut-être à Mons, où il y avait plusieurs familles de ce nom. Dans le troisième livre de l'*Odhecaton*, imprimé en 1503, par Ottaviano Petrucci (*voyez* ce nom), sous le titre particulier *Canti C^o^ cento cinquanta*, on trouve de ce musicien une chanson française à quatre voix, sur la mélodie populaire *For seulement*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles.

REINHARD (André), organiste et notaire à Schneeberg, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recognitus;* Leipsick, impensis Joh. Rosii bibliop., 1604, in-12. On se tromperait si l'on croyait, d'après ce titre, que l'ouvrage dont il s'agit appartient à Guido d'Arezzo : il a été composé par Reinhard, d'après les écrits de cet homme célèbre. Gerber a fait deux ouvrages différents du même livre, en le citant dans son premier Lexique sous le titre de *Monochordon*, d'après une fausse indication de Draudius, et dans l'autre sous le titre véritable. Le dialogue, supposé de Guido, forme 5 feuillets non chiffrés, précédés d'un feuillet qui contient une lettre de Reinhard au libraire qui a fait imprimer l'ouvrage. Ce dialogue renferme des règles pour diviser le monocorde par la méthode arithmétique des modernes : il n'y a rien de semblable dans les ouvrages de Guido. Il est suivi d'un second frontispice qui porte ce titre : *Monochordum Andreæ Reinhardi, Nivimontani; Lipsiæ, Valentinam Ende imprimabat, typis Hæredum Beyeri, anno Christi* 1604 (64 pages). A la dernière page on lit : *Lipsiæ, sumptibus Joh. Rossii bibliop.* Le second titre du livre indique le lieu de naissance de Reinhard, car *Nivimontanus* est le nom latin de *Schneeberg* (montagne de neige) même, ville de la Saxe où il était organiste et notaire. Reinhard a laissé aussi en manuscrit un livre intitulé : *Methodus de arte musica, perconcinne suis numeris et notis elaborata* ; 1610. Cet ouvrage existait dans la bibliothèque des carmes déchaussés d'Erfurt en 1758, lorsque Adelung a écrit la première édition de son Introduction à la littérature musicale (*Anleit. zu der musikalischen Gelahrtheit*, page 279).

REINHARD (Michel-Henri), docteur en théologie, né à Hildburghausen, le 18 octobre 1678, fut surintendant général et prédicateur de la cour à Weissenfels, et mourut d'une attaque d'apoplexie, le 1^er^ janvier 1732. En 1699, il soutint à l'université de Wittenberg, pour le grade de docteur, une thèse sur les instruments de musique des Hébreux, qui fut imprimée sous ce titre : *Organophylakion musicum codicis Hebræi, in disputatione pro loco in amplissimo philosophorum ordine benevole sibi concesso ad d.* 5 *Novemb. anno* 1699 *habenda.* Wittenberg, 1699, in-4°.

REINHARD (LÉONARD), né à Augsbourg, en 1710, fut organiste de l'église luthérienne Saint-Jacques de cette ville, où il vivait encore en 1756. Il a publié un livre qui a pour titre : *Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass*, etc. (Méthode brève et claire de la basse continue, dans laquelle on montre, par des règles certaines et des exemples faciles, d'après le système musical le plus moderne, comment les commençants peuvent parvenir de la manière la plus aisée à un degré d'instruction solide dans cette science) ; Augsbourg, 1750, in-8°.

REINHARD (JEAN-PAUL), professeur de philosophie à Erlangen, mort dans cette ville, le 10 juin 1779, est auteur de plusieurs bons ouvrages, parmi lesquels on remarque : *Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Gelehrsamkeit* (Introduction à une histoire générale de la science) ; Erlangen, 1779, in-4°. Le premier volume seulement de cet ouvrage a paru, et la publication a été arrêtée par la mort de l'auteur. Il y donne un aperçu de l'histoire de la musique, pages 194-211.

REINHARD (B.-FRANÇOIS), imprimeur à Strasbourg, naquit à Huningue, en 1765, et fut envoyé à Colmar pour y faire ses études. Pendant son séjour en cette ville, il se sentit entraîné vers la typographie par un penchant irrésistible, et se construisit une petite presse, en 1786. Cultivant aussi la musique, il conçut le projet de nouveaux caractères mobiles de musique et de procédés particuliers pour l'impression. Ses premiers essais ne réussirent pas ; mais arrivé à Mayence, où il s'était rendu pour se soustraire à de fâcheux rapports dans sa patrie, il commença à y atteindre son but. Rappelé par ses parents à Strasbourg, en 1790, il s'y associa avec Sébastien Reithinger, né à Bautzenheim (Haut-Rhin), graveur de caractères, qui fit les poinçons et les matrices des types destinés à la nouvelle imprimerie musicale de Reinhard ; mais les premiers essais présentèrent tous les inconvénients de l'interruption des filets de la portée qu'on remarquait précédemment dans les caractères de Breitkopf, d'Enschedé et de Fournier. Alors Reinhard conçut le projet de faire stéréotyper les planches composées en caractères mobiles, et de faire retoucher au burin les lignes de la portée dans le moule destiné à la fonte de la planche stéréotypée : le résultat de son opération donna une musique dont l'impression était fort supérieure à tout ce qu'on avait fait précédemment. Plus tard, la dépense de ce procédé l'engagea à essayer de l'impression de la musique en deux tirages, déjà employée dans les dernières années du quinzième siècle par Petrucci, et renouvelée dans le dix-huitième par Gando à Paris. Dans l'automne de l'année 1791, Reinhard et Reithinger s'éloignèrent de Strasbourg et allèrent s'établir à Huningue, puis (en 1792) à Ribeauvillers (Haut-Rhin), où ils continuèrent leurs travaux jusqu'au printemps de 1793. De retour à Strasbourg dans la même année, ils commencèrent à imprimer. Le premier ouvrage sorti de leurs presses fut un œuvre de quatuors de Pleyel. Cependant, soit que la dépense fût encore trop considérable par ce mode d'impression, soit que l'habitude que les amateurs de musique ont de la gravure ait nui à la musique imprimée, le succès ne répondit pas aux espérances de Reinhard. La mort de Reithinger acheva de déranger ses calculs, et l'obligea en 1796 à renoncer à la typographie, et à aller, avec les débris de ce qu'il possédait autrefois, chercher fortune dans le commerce à Paris. L'annonce des procédés d'Olivier et Godefroy pour l'impression de la musique, en 1801, lui fit envoyer aux journaux une réclamation dans laquelle il revendiquait la priorité d'invention, quoique le principe de la nouvelle typographie musicale n'eût point de rapport avec le sien. En 1801 il s'est de nouveau établi à Strasbourg, et y a élevé une nouvelle imprimerie de musique. On lit dans les *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg*, par Jean-Frédéric Hermann, ancien maire de cette ville (Strasbourg, 1817, t. II, p. 408), qu'il modifia alors son procédé de manière à imprimer en un seul tirage les lignes des portées et les queues des notes en encre pâle, et tout le reste en encre noire et brillante. Cependant le succès pour sa fortune ne fut pas meilleur que la première entreprise, et bientôt après il fut obligé de l'abandonner définitivement. J'ignore l'époque de la mort de ce typographe.

REINHARD (CHARLES), né dans le duché de Gotha, en 1763, servit d'abord en qualité de lieutenant d'infanterie dans les troupes de Hesse-Cassel, puis se fit acteur d'opéra, et débuta en 1787, à Cologne et à Bonn, dans la troupe dirigée par Kloos. Après la dispersion de cette troupe, Reinhard se rendit en Hollande, en 1789, et y chanta dans les deux opéras allemand et hollandais. Engagé l'année suivante au théâtre de Schwerin, il suivit ensuite le directeur de spectacle Tilly à Lubeck et à Brunswick. En 1793, il entra au théâtre de Hambourg, et y chanta pendant dix ans dans les principaux opéras de cette époque. En 1803 il fut engagé au théâtre de Berlin ; mais il n'y resta que deux ans, et en 1805 il reçut un engagement au théâtre de Munich. Sans être musicien distingué, il chantait avec goût et se servait avec adresse d'une voix

qui réunissait la douceur et la force. Reinhard s'est fait connaître aussi comme écrivain par quelques drames et par des écrits politiques.

REINHARDT (Jean-Georges), troisième organiste de l'empereur à Vienne, dans les années 1721 à 1727, a laissé en manuscrit : 1° *Litaniæ D. B. M. V. quatuor vocum.* — 2° *Pastorella sopra il tema :* In dulci jubilo, etc., *per l'organo.* — 3° Des pièces pour le clavecin.

REINHARDT (Jean-Christophe), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, et organiste de la cour, vers la fin du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché au service du prince de Leiningen, et ne le quitta, en 1795, que pour entrer chez le duc de Gotha. Il mourut dans cette dernière position, le 14 décembre 1821. On a de cet artiste des chansons religieuses et morales, imprimées à Gotha, en 1788.

REINHARDT (Georges), clarinettiste distingué, est né à Würzbourg, le 28 septembre 1789. Fils d'un musicien au service de cette petite cour, il apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instruments, et fut plus tard élève de Meissner, virtuose sur la clarinette. Après quelques voyages, il s'arrêta à Wiesbaden, et y prit un engagement à l'orchestre; puis il s'établit à Darmstadt, et y entra dans la chapelle du grand-duc de Hesse; mais il y resta peu de temps, et quitta cette position pour entrer à l'orchestre du théâtre de Francfort. En 1821, le roi de Würtemberg lui accorda un engagement de clarinettiste solo pour toute sa vie. Depuis lors il n'a plus quitté Stuttgard. Reinhardt a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, Berlin, et dans quelques autres grandes villes. Schilling compare le talent de Reinhardt à ceux de Hermstædt et de Bærmann, et le considère comme les ayant égalés. On ne connait pas jusqu'à ce moment de compositions pour la clarinette de cet artiste. Il était encore attaché à la musique du roi de Vürtemberg en 1838, lorsque j'ai visité Stuttgard.

REINHOLD (Werner), savant éditeur de Térence, né dans la Poméranie, était fixé à Pasewalk, dans cette province, en 1843. Au nombre de ses écrits se trouve une dissertation intitulée : *Ueber die Anwendung der Musik in der Comœdien der Alten* (Sur l'emploi de la musique dans les comédies des anciens); Pasewalk, 1839, petit in-8° de 38 pages.

REINHOLDT (Théodore-Christlieb), directeur de musique à l'église de Sainte Croix, à Dresde, obtint cette place en 1723, et l'occupa jusqu'à sa mort, en 1755. Il fut le prédécesseur d'Homilius (*voyez* ce nom), et le maître de Hiller, qui lui dédia, en 1753, sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique (*voyez* Hiller). Reinholdt s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Einige zur Musik gehœrige poetische Gedanken, bei Gelegenheit der schœnen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel* (Quelques idées concernant la musique poétique, à l'occasion du bel orgue nouvellement érigé dans la *Frauenkirche*, à Dresde), Dresde ; 1736, in-4° de 4 feuilles.

REINKASTEN (M.-C.), musicien à Hambourg, vivait dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1. — 2° Trois idem, op. 2. — 3° Trois solos pour clavecin. — 4° Concerto pour le basson. — 5° *Stimme der Liebe* (La Voix de l'amour), cantate à voix seule, avec dix instruments.

REINKE (Jean-Adam). *Voyez* **REINCKE.**

REINMANN (Georges-Frédéric), auteur inconnu d'un livre élémentaire intitulé : *Musik-Büchlein* (Petite Méthode de musique); Erfurt, 1644, in-8°.

REINMANN (Jean-Hartmann), directeur de la chapelle du duc de Saxe-Saalfeld, naquit à Saalfeld, le 17 avril 1677. En 1707, il entra comme musicien de la chambre chez le duc Jean-Ernest, qui l'envoya chez le maître de chapelle Erlebach, pour apprendre la composition. Sept ans après, le prince le nomma son maître de chapelle. Reinmann composa ensuite un oratorio de la *Passion,* dont le prince avait écrit les paroles. Il mourut à Saalfeld, le 10 novembre 1728.

REINTHALER (Charles) fut d'abord *cantor* à Erfurt, et y vivait en 1837. Suivant le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's,* de M. de Ledebur (p. 444), ce musicien aurait fait son éducation musicale à Berlin, sous la direction de M. le professeur Marx, dans les années 1844-49; mais ce fait est certainement inexact, puisque l'on voit dans la Gazette générale de musique de Leipsick (année 1839, p. 163) que Charles Reinthaler avait publié ses premiers ouvrages à Erfurt et à Leipsick en 1837. En 1854 il fut appelé à Cologne comme professeur de l'école de musique établie en cette ville, et dans l'année suivante il dirigea à Londres l'orchestre de l'opéra allemand. Après la mort de Riem, en 1857, Reinthaler lui succéda en qualité de directeur de musique à Brême. Ses compositions publiées ont pour titres : 1° *Gesænge und Lieder zu einer hohen Feier der heiligen Taufe* (Chants et mélodies pour la fête du saint baptême); Erfurt, 1837. — 2° *Die heilige Geburt unsers Herrn* (La sainte Nativité de Notre-Seigneur), 25 chants

pour un chœur de voix mêlées, à l'usage de la fête de Noël); Erfurt et Leipsick, Dœrffling et Franke, in-8°. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage. — 3° *Tafellieder für deutsche Glaubensbrüder* (Collections de *Lieder* pour les Frères apôtres allemands (1); ibid., in-8°. — 4° *Lieder* pour voix de soprano avec piano, en 2 suites, op. 2; Berlin, Bote et Bock. — 5° Trois poëmes mélodiques, chants du soir, idem, op. 3; Berlin, Schlesinger. — 6° Trois poëmes mélodiques, idem, op. 4; ibid. — 7° Six *Lieder* à 4 voix; Cologne, Schloss. — 8° Six *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. Reinthaler a publié aussi une collection de musique d'église de plusieurs compositeurs, sous ce titre : *Die heilige Passion unsers Herrn* (La sainte Passion de Notre-Seigneur); Erfurt, 1837. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Hændel, Christophe Agthe, Henri Lausmann, Nanini et Palestrina. On a aussi de lui l'oratorio *Jephté*, composition estimée, qui a été exécutée avec succès dans plusieurs villes de l'Allemagne et en Hollande. Il écrivit cet ouvrage à Cologne. Le 90me Psaume, pour deux chœurs, de sa composition, a été exécuté à l'Académie de chant de Berlin, le 1er décembre 1848.

REINWALD (Louis), musicien au service du prince de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Deux symphonies à 9 parties, op. 1; Berlin, Hummel. — 2° Des recueils de danses pour le piano; ibid. — 3° Instruction pour le piano; ibid. — 4° La célébration de la paix : *Heil uns*, chant en chœur avec piano; Hambourg, 1797.

REISCH (Georges), prieur de la Chartreuse près de Fribourg en Brisgau, vers la fin du quinzième siècle, fut d'abord premier confesseur de l'empereur Maximilien Ier. Il est auteur d'une encyclopédie par ordre de matières qui a été publiée sous ce titre : *Margarita philosophica, totius philosophiæ rationalis et moralis principia duodecim libris dialogice complectens*; Friburgi, Joannes Schotus, 1503, in-8°. Une deuxième édition fut imprimée à Strasbourg en 1504, une troisième dans la même ville en 1508, et une quatrième en 1512. Brunninger en donna une cinquième, aussi à Strasbourg, en 1515, in-4°, gothique, avec des additions relatives aux alphabets grec et hébreu, à la composition des carrés magiques, à la quadrature du cercle, à la cubation de la sphère, etc. Oronce Finé en a donné aussi des éditions augmentées et retouchées dans ce qui a rapport aux sciences mathématiques, à Paris, en 1523, in-4°, et à Bâle, en 1534, in-4°. Le cinquième livre de cet ouvrage traite de la musique : il est divisé en deux parties, la première, spéculative, en 19 chapitres, l'autre, pratique, en 13 chapitres. Jean-Paul Galluci, de Salo, a donné une traduction italienne de la *Margarita philosophica*, avec des notes sur le livre de la musique; Venise, Barezzo Barezzi, 1599, in-4°.

(1) Secte religieuse, qui prit naissance en Allemagne au commencement du dix-neuvième siècle.

REISER (Antoine), théologien protestant, né à Augsbourg, le 7 mars 1628, fréquenta plusieurs universités pour y faire ses études, et eut une vie agitée par les troubles religieux auxquels il prit part. Nommé d'abord pasteur à Schmaitz, puis à Presbourg, il voulut s'opposer à l'introduction du calvinisme dans l'église de cette ville, en 1672; mais il fut emprisonné, dépouillé de tout ce qu'il possédait, condamné à la peine capitale, puis gracié de la vie, et chassé du territoire de la ville, avec sa famille. De retour à Augsbourg, il y occupa quelques emplois obscurs dans l'église, et obtint enfin le pastorat à l'église de Saint-Jacques, à Hambourg : il y mourut le 27 avril 1686. Reiser était un de ces théologiens ardents de l'école de Luther qui ne reculaient jamais devant les conséquences de leurs opinions religieuses. A peine échappé aux persécutions de Presbourg, et rétabli dans une position honorable à Hambourg, il s'y déclara l'antagoniste de l'Opéra allemand qui s'y était établi nouvellement, et l'attaqua dans un livre intitulé : *Theatromania, oder die Werke der Finsterniss, in den œffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehren und etlichen heydnischen Schribenten verdammt* (Théatromanie, ou les œuvres des ténèbres condamnées dans les spectacles publics, par les anciens théologiens et par quelques écrivains païens); Ratzebourg, 1681, in-12. Christophe Rauch (*voyez* ce nom) ayant publié une réfutation de cet écrit dans sa *Theatrophania*, etc., Reiser lui fit une vigoureuse réponse intitulée : *Der gewissenlose Advocat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt* (L'avocat sans conscience lestement expédié avec sa Théatrophanie); Hambourg, 1682, in-12.

REISIG (Michel), né à Stolberg, dans la Misnie, en 1584, fut d'abord musicien de ville à Chemnitz, puis organiste à Augustenbourg et musicien de la chambre de l'électeur de Saxe. Son habileté sur le grand cornet d'Allemagne lui fit une brillante réputation : il était aussi considéré comme un compositeur distingué. Reisig a laissé beaucoup de compositions vocales et instrumentales en manuscrit; on n'a imprimé de

ses ouvrages qu'un motet à huit voix, qui parut à Leipsick, en 1619.

REISIG (GOTTLIEB ou THÉOPHILE), directeur de musique et recteur de l'école latine de Lichtenstein, naquit à Meissen, le 30 août 1664. Après avoir achevé ses études à l'université de Leipsick, il fut nommé par le comte de Schœnbourg, en 1695, *cantor* à Lichtenstein, et trois ans après recteur à l'école latine et directeur de musique, tant à la cour qu'à l'église. Reisig a laissé en manuscrit un livre auquel il travaillait en 1734, et qu'il a désigné sous le titre de *Trifolium historico-criticum*. Cet ouvrage était divisé en trois parties : la première contenait des notices sur la vie et les ouvrages des meilleurs musiciens allemands; dans la deuxième, on trouvait la description des principales orgues de l'Allemagne, avec des renseignements sur les facteurs qui les avaient construites et les meilleurs organistes. La troisième partie était un dictionnaire technologique de la musique. On ignore où a passé ce manuscrit.

REISIG (JEAN-BENJAMIN). On a sous ce nom, qui était probablement celui d'un étudiant de l'université de Leipsick, une dissertation académique intitulée : *De vi aeris in sono;* Leipsick, 1767, in-4° de 32 pages. Feu mon digne ami *Dehn*, de regrettable mémoire, considérait *Daniel-Christian Burdach*, naturaliste de Leipsick, comme le véritable auteur de cette dissertation.

REISS (ANTOINE), célèbre facteur d'orgues, né en 1741, à Trautenaw, en Bohême, apprit la théorie et la pratique de son art à Vienne, à Breslau et à Dresde. Il finit par se fixer à Prague, et y acquit une grande renommée par la beauté de ses instruments. Il mourut à Prague, le 30 avril 1815, à l'âge de soixante ans. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Le bel orgue de l'église Sainte-Pauline, à Prague, placé plus tard à l'église cathédrale de Leitmeritz. — 2° Un très-bel orgue dans l'église de Schlau. — 3° L'orgue des franciscains dans le même lieu. — 4° L'orgue de l'église des Servites, à Rabenstein. — 5° La reconstruction du grand orgue de Strahow. — 6° Le bel orgue de l'église paroissiale de Neuhaus, achevé en 1802. Reiss s'est fait connaître aussi comme facteur de pianos.

REISS (CHARLES-HENRI-ADOLPHE), né à Francfort-sur-le Mein, en 1829, est fils d'un médecin. Il étudia le piano sous la direction de Rosenhain, et Ferdinand Kessler lui enseigna la théorie de l'harmonie. En 1847 il alla continuer ses études musicales chez Hauptmann, à Leipsick. L'accueil bienveillant qu'il y trouva près de Mendelssohn, de Gade et de Moscheles exerça une influence salutaire sur ses dispositions pour l'art. De retour à Francfort, il y dirigea d'abord une société de chant; puis il alla, en 1849, diriger l'orchestre du théâtre de Bâle, d'où il passa à ceux de Würzbourg, de Cologne et de Mayence. Dans cette dernière ville, il dirigea aussi la société de chant d'hommes (*Liedertafel*) et celle des dames (*Damengesangwerein*). En 1856, il succéda à Bott dans la place de second maître de chapelle de la cour de Cassel. Les compositions de Reiss pour l'église, la chambre et le concert ont été publiées chez divers éditeurs, particulièrement chez Schott, à Mayence. Il a fait représenter dans cette ville l'opéra-comique intitulé : *Carnevals Oper* (L'Opéra de carnaval), et l'opéra romantique *Otto der Schütz* (Othon l'Archer) : tous deux ont eu du succès.

REISSIGER (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), *cantor* à Belzig, près de Wittenberg, né vers 1760, fit ses études musicales à Dresde, sous la direction de Türk. Il a publié trois symphonies à grand orchestre, à Dresde, en 1790.

REISSIGER (CHARLES-THÉOPHILE), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Saxe, naquit le 31 janvier 1798, à Belzig, près de Wittenberg. Élève de son père, il se faisait déjà remarquer dès sa dixième année par son habileté sur le piano. En 1811, il eut le bonheur d'être admis comme pensionnaire à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il reçut des leçons de Schicht pour l'harmonie et le piano. Dans les années 1815 et 1816, il écrivit quelques motets qui furent ses premiers essais dans la composition. En 1818, il suivit les cours de l'université de Leipsick, particulièrement pour la théologie, mais sans interrompre ses travaux relatifs à la musique. Un goût passionné l'entraînait vers cet art; mais pour s'y livrer sans réserve et abandonner la théologie, espoir de son avenir, il était trop pauvre; son excellent maître Schicht le tira d'embarras, en obtenant par les soins de son gendre, directeur de l'assurance contre l'incendie, et par l'appui de quelques amis de Berlin et de Leipsick, une pension de trois années, qui permit à Reissiger de se rendre à Vienne, en 1821, pour y continuer ses travaux de composition. Il y écrivit son premier opéra : *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), dont la censure ne permit pas la représentation, mais dont l'ouverture, exécutée dans quelques concerts, fit connaître sous un aspect favorable le talent du jeune compositeur. Plusieurs autres ouvertures composées pour le *Hofburgtheater* lui procurèrent ses entrées aux théâtres impériaux. L'Opéra allemand était alors bien composé; Reissiger tira quelque fruit de l'audition des

bons ouvrages exécutés par d'habiles artistes. Avant de quitter Vienne, il se fit entendre avec beaucoup de succès dans un concert donné au théâtre de la cour : il y chanta un air de basse de Hændel, et exécuta un concerto de piano de sa composition. Artaria et Steiner publièrent alors quelques-uns de ses ouvrages.

Au mois de mai 1822, Reissiger quitta Vienne, pour se rendre à Munich, dans le but d'y continuer ses études, sous la direction de Winter : il y déploya une activité digne des plus grands éloges. Une messe qu'il acheva dans cette ville, et une ouverture composée sur un thème de cinq notes que lui avait fourni Winter, lui valurent l'amitié de ce maître : le succès de ces œuvres fut si grand, que l'intendant du théâtre royal chargea Reissiger de la composition de l'ouverture, des entr'actes et des chœurs de la tragédie de *Néron*, qui furent vivement applaudis à la représentation. L'ouverture a été publiée peu de temps après, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick. Après avoir terminé cet ouvrage, le jeune compositeur partit en toute hâte pour cette dernière ville, où l'appelait la maladie de Schicht, son maître et son bienfaiteur. Au mois de mai 1823, il arriva à Berlin, où quelques nobles familles, qui s'étaient cotisées pour assurer son existence, l'accueillirent comme un fils. Avant son départ de Munich, Winter avait fait arranger pour lui le poëme de *Didon*, opéra de Métastase, dans la forme moderne, mais au moment où il allait le faire représenter, le théâtre de la cour fut réduit en cendres. Reissiger se livra au travail, à Berlin, pour perfectionner son ouvrage, puis il envoya sa partition à Weber, qui fit représenter l'opéra au théâtre royal de Dresde : il y fut joué trois fois avec succès. Les protecteurs de Reissiger obtinrent pour lui du roi de Prusse un subside pour faire un voyage en Italie, et le ministère le chargea de recueillir des notes en France et en Italie concernant l'organisation d'un Conservatoire, qu'on avait le dessein d'établir à Berlin. Reissiger partit de cette ville, au mois de juillet 1824, et prit sa route par la Hollande pour se rendre à Paris, où il arriva au mois d'août. Il y resta jusqu'au mois de février 1825; mais le placement de quelques-uns de ses ouvrages chez les éditeurs de musique de cette ville lui permit de suffire aux dépenses qu'il y fit. Dans son voyage en Italie, il visita Turin, Gênes, Milan, Florence, Bologne, Rome et Naples. Après un séjour de quatre semaines dans cette dernière ville, il retourna à Rome, où il fit la connaissance de l'abbé Baini; puis, au mois d'octobre 1825, il retourna à Berlin en visitant Padoue, Venise, le Tyrol et Vienne. Il avait écrit à Rome un opéra intitulé : *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), dont l'ouverture brillante eut à Dresde un succès d'enthousiasme ; mais l'opéra lui-même ne fut jamais représenté, parce que le livret avait trop de ressemblance avec celui de Freischütz.

A Berlin, Reissiger fut chargé de dresser le plan d'un Conservatoire de musique sur une grande échelle, pour les États prussiens. Ce projet obtint l'approbation d'une commission nommée par le gouvernement; cependant il n'a pas reçu son exécution. Son auteur fut désigné, dans le même temps, comme professeur de l'Institution musicale dirigée par Zelter. Au mois d'octobre 1826 il fut appelé à La Haye pour y organiser le Conservatoire qui y subsiste encore. De retour à Berlin, il y reçut sa nomination de directeur de musique à Dresde en remplacement de Marschner, qui venait d'être appelé à Hanovre. Là il dut déployer une activité extraordinaire, car indépendamment de la direction de la musique de l'Opéra allemand, on lui donna aussi celle de l'Opéra italien, pendant une maladie grave de Morlacchi. Les preuves de talent qu'il donna dans ces doubles fonctions lui firent accorder par le roi de Saxe, en 1827, le titre de maître de chapelle, dont la place était devenue vacante par la mort de Weber. Dans cette même année, il écrivit une messe solennelle, et *Yelva*, mélodrame en trois actes, qui obtint un beau succès dans toute l'Allemagne. *Libella*, opéra romantique, reçut aussi à Dresde le meilleur accueil, en 1828. Il fut suivi de *Die Felsenmühle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), qui jouit de la faveur publique à Dresde, à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Copenhague, et dont les journaux ont fait l'éloge. Le *Turandot*, autre opéra du même auteur, a eu aussi beaucoup de retentissement en Allemagne : toutefois les critiques de ce pays ont considéré le talent du compositeur comme plus remarquable dans la musique religieuse que dans le style dramatique. Dans ces derniers temps il s'est aussi essayé avec succès dans la symphonie. Son nom jouit en Allemagne d'une estime méritée, quoiqu'on ne puisse le classer parmi les compositeurs de génie dont les productions font époque dans l'histoire de l'art.

Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque les suivants. I. Musique dramatique : 1° *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), opéra-comique, à Vienne, 1821. — 2° *Didone*, opéra italien, à Dresde, 1823. — 3° Ouvertures, entr'actes et chœurs de *Néron*, tragédie, à Munich, 1822. — 4° *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), opéra composé à Rome, en 1825. — 5° *Yelva*, mélodrame en trois actes, à Dresde,

1827. — 6° *Libella*, grand opéra, à Dresde, 1828, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 7° *Die Felsenmühle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), à Dresde, 1829, gravé en partition pour le piano ; à Bonn, chez Simrock. — 8° *Turandot*, opéra romantique, à Dresde, en 1835. — 8° (*bis*). *Adèle de Foix*, opéra en trois actes, à Dresde, en 1841.—8° (*ter*) *Der Schiffbruch der Medusa* (Le Naufrage de la Méduse), opéra en trois actes, à Dresde, en 1846. — II. MUSIQUE RELIGIEUSE. — 9° Messe solennelle, à Munich, 1822. — 10° Idem, à Dresde, 1827. — 11° Trois motets à quatre voix; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 12° Le 66e Psaume : *Deus misereatur nostri*, op. 82, en partition; Dresde, Thieme. — 13° Hymne : *Es ist ein hœsllich Ding*, etc., à quatre voix chorales et orchestre, op. 105; en partition, Meissen, Gœdsche. — 14° *Freude am Dasein*, hymne pour un chœur d'hommes, op. 129 en partition; Berlin, Trautwein. — 15° Hymne tirée du 1er Psaume, op. 129, en partition; ibid. — 16° 3me Messe solennelle, en *la*, à 4 voix et orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 17° 4me Messe solennelle (en *mi* bémol); Vienne, Diabelli. — 18° 5me Messe (facile) pour la campagne, sous le titre de *Landmesse*, à 4 voix, orchestre et orgue ; Augsbourg, Bœhm. — 19° 6me Messe solennelle (en *ré* mineur), à 4 voix et orchestre. dont Reissiger m'a donné la partition manuscrite, à Dresde, en 1849. — 20° Hymne tirée du 23e Psaume, pour un chœur de voix d'hommes, op. 177; Berlin, Trautwein. — 21° Vêpres complètes à 4 voix et orchestre, exécutées à Dresde, en 1833. — 22° *Salve Regina*, à 4 voix et orchestre, exécuté en 1837 à Leipsick, dans un concert du Gewandhaus.—III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 23° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 120, Berlin, Schlesinger. — 24° Ouverture, id., op. 128; Leipsick, Peters. — 25° Premier quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 90; ibid. — 26° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 111; ibid.—27° Quintette pour piano, 2 violons, alto et basse, op. 20 ; Paris, Farrenc. — 28° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 29; Bonn, Simrock. — 29° Idem, op. 70 ; Berlin, Schlesinger. — 30° 3me idem, op. 108; ibid. — 31° 4me idem, op. 135; ibid. — 32° 5me idem, op. 141 ; ibid. — 33° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 25; Paris, Farrenc, op. 33, ibid.; op. 40; Leipsick, Hofmeister; op. 56, Leipsick, Kistner; op. 75, Bonn, Simrock; op. 77, Leipsick, Peters; op. 85, ibid.; op. 97, ibid.; op. 103, ibid.; op. 115, ibid.; op. 125, ibid. Ces trios sont au nombre de douze. — 34° Duos pour piano et violon, op. 45, ib.; op. 94 ; Berlin, Schlesinger; idem pour piano et clarinette, op. 130, Dresde, Paul. — 35° Sonates pour piano à quatre mains, op. 65, 66; Dresde, Paul. — 36° Sonates pour piano seul, op. 22, 41, 95 ; Leipsick, Probst ; Hambourg, Schuberth. — 37° Rondos pour piano seul, op. 21, 30, 31, 36, 37, 39, 47, 51, 55, 57, 58, 59, 64, 78, 83; Vienne, Berlin, Leipsick, Bonn, Paris. — 38° Quelques œuvres de variations ; ibid. — 39° Quelques pièces séparées ; ibid. — 40° *Concertino* pour flûte et orchestre, op. 60. — 41° *Concertino* pour clarinette et orchestre, op. 63. — 42° Quatrième quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 155 ; Dresde, Paul. — 43° 5me idem, op. 179; Berlin, Schlesinger. — 44° Un très-grand nombre de *Lieder* et de chants de tous genres, formant soixante-dix recueils.

Une valse de Reissiger pour le piano a été publiée en France sous le titre de *Dernière pensée de Weber*, et par cette supercherie a obtenu un succès de vogue ; car pour le peuple moutonnier des amateurs de musique le mérite d'un ouvrage est en raison de la popularité du nom de l'auteur. En dépit des réclamations de l'éditeur qui avait publié depuis longtemps l'œuvre de Reissiger d'où ce morceau est tiré, on ne continuait pas moins à la répandre dans le public sous son faux titre. Reissiger s'en est expliqué lui-même dans une lettre du 7 octobre 1846 à M. Théodore Parmentier (*voyez* ce nom), où se trouve ce passage : « *La dernière pensée de* « *Weber*, éditée en Allemagne, et aussi à Paris, « peu de temps après la mort du célèbre We- « ber, vers la fin de 1826, n'est autre chose « (ainsi que je l'ai plusieurs fois fait connaître « dans les publications musicales du temps) que « l'une des valses composées par moi, en 1823, « et éditées en 1824, par Peters, à Leipsick, sous « le titre de *Douze Valses brillantes pour le* « *piano*, op. 62. L'éditeur Peters a aussi décliné « ce fait, il y a dix ans, dans les papiers publics, « et il en est résulté qu'on intitule aujourd'hui la « valse en question : *Valse de Reissiger, dite* « *Dernière Pensée de Weber*. Je ne sais com- « ment il se fait que l'on a utilisé de cette ma- « nière l'une de mes valses ; mais il est certain « que cela a été une spéculation de marchands « de musique, et une véritable fraude. Mon ami « Weber m'avait souvent entendu jouer moi- « même cette valse, en 1813, à Leipsick ; je « sais aussi qu'elle lui plaisait beaucoup et qu'il « la jouait souvent. Je ne sais s'il l'a jouée à Paris, « mais cela est probable. »

Reissiger était membre d'un grand nombre de sociétés musicales, et avait reçu de plusieurs rois et princes des témoignages de distinction. Il

avait de l'instruction littéraire et scientifique. On a de lui quelques bons articles de critique musicale dans la Gazette générale de musique de Leipsick et dans des journaux de Dresde. Chef d'orchestre distingué, il a été appelé à diriger de grandes fêtes musicales à Aix-la-Chapelle en 1843, et à Meissen en 1844. Ce digne artiste, aussi intelligent que laborieux, et dont le caractère bienveillant ne connaissait ni l'envie ni l'intrigue, est mort à Dresde, le 7 novembre 1859, à l'âge de soixante et un ans.

REISSIGER (Frédéric-Auguste), frère du précédent, né à Belzig, en 1804, a fait ses études musicales sous la direction de son père et à Leipsick. Il s'est établi à Christiania (Norvége), en qualité de directeur de musique d'une société de chant. On a de lui un grand nombre de recueils de *Lieder*, et des pièces de différents genres pour le piano. Cet artiste vivait encore à Christiania en 1861.

RELFE (Jean), fils d'un organiste de l'hôpital de Greenwich, né dans cette ville, en 1763, a eu pour maîtres de musique son père et Keble, organiste de Saint-Georges, à Londres. Admis dans la musique particulière du roi Georges III, il a été en outre professeur de piano et d'harmonie à Londres pendant quarante ans. Je l'ai connu dans cette ville en 1829 ; il vivait alors dans le repos, jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 3 ; Londres, Clementi. — 2° Sonates pour piano seul, op. 4 et 7; Londres, Broderip. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que Relfe s'est fait connaître ; on a de lui : 1° *Guida armonica*, traité élémentaire d'harmonie et d'accompagnement, qui fut publié à Londres, en 1798, sous la forme d'un écrit périodique dont il paraissait une livraison chaque mois. Cet ouvrage fut réimprimé sous ce titre : *The principles of harmony, containing a complete and compendious illustration of the theory of Music;* Londres, Hatchard, 1816, in-fol. — 2° *Remarks on the present state of musical instruction, with a prospectus of a new order of thoroughbass designation, and a demonstrative view of the defective nature of the customary mode*, etc. (Observations sur l'état présent de l'instruction musicale, avec le prospectus d'un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Hatchard, 1819, in-8° de 89 pages. C'est ce même ouvrage que MM. Lichtenthal et Becker ont cité sous le titre italien : *Osservazioni sullo stato presente dell' istruzione musicale in Inghilterra*, d'après le journal littéraire *Antologia di Firenze*. L'ouvrage sur un nouveau plan, annoncé dans l'écrit de Relfe, parut sous ce titre : — 3° *Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies on the several branches of musical science; with a new order of thoroughbass designation*, etc. (Disposition claire, comprenant un cours analytique d'études sur les diverses parties de la musique, avec un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Preston, 1821, in-4° de 83 pages, avec des planches. Cet ouvrage est divisé en deux parties ; la première, relative à la formation de la gamme et à l'harmonie ; la seconde, à l'art de jouer du piano. Le système d'harmonie de Relfe consiste à placer sur toutes les notes de la gamme diatonique l'accord parfait, et ceux de septième et de neuvième, et à en tirer conséquemment des dérivés et des renversements qui se posent également sur tous les degrés. A l'égard du renversement, il émet une opinion bien singulière, lorsqu'il veut démontrer que les intervalles ne se renversent pas à l'octave, comme on le croit communément, mais à la neuvième. Il est évident, dit-il, qu'une seconde ajoutée à une septième donne le nombre 9, et qu'il en est de même d'une tierce ajoutée à une sixte, d'une quarte réunie à une quinte. Son erreur vient de ce qu'il ne remarque pas que le son qui sert de pivot dans le renversement se répète dans les deux intervalles. Pour chiffrer la basse continue, il veut que la note fondamentale de chaque accord soit marquée de la lettre *r* (*radix*, ou racine), que le chiffre du premier dérivé soit accompagné du signe ', et celui du second de ''. La base de ce système est puisée dans les livres de l'abbé Vogler et de Schicht.

REITER (Ernest), professeur de violon de l'Institut musical de Würzbourg, né dans cette ville, en 1804, se fit entendre avec succès dans les concerts de Manheim en 1835, et à Bâle en 1837. En 1839 il accepta une place de directeur de musique à Strasbourg, et la quitta en 1841, pour une position semblable à Bâle, où il était encore en 1848. En 1841 il dirigea la grande fête musicale de Lucerne. On connaît de cet artiste plusieurs recueils de Lieder pour voix seule avec piano, qui ont été publiés à Mayence, chez Schott, et à Vienne, chez Haslinger. Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvres 7 et 8 ; Vienne, Diabelli, et d'autres compositions pour son instrument. Il a fait exécuter à Bâle en 1845, et à Vienne en 1847, son oratorio intitulé : *Das neue Paradies* (Le nouveau Paradis).

M^me^ Reiter-Bildstein, femme de cet artiste, a brillé comme cantatrice à Francfort et à Leipsick en 1845, et à Bâle en 1848.

RELLSTAB (Jean-Charles-Frédéric), né à Berlin le 27 février 1759, eut pour maître de musique Agricola, compositeur de la cour, et devint ensuite élève de Fasch. Des circonstances inattendues ne lui permirent pas de se livrer à la culture de l'art, et l'obligèrent à entrer dans la carrière du commerce; mais il voulut rester en relation avec les artistes, et se fit éditeur de musique. Cependant il ne renonça pas lui-même à la composition, car tout le temps dont il put disposer fut employé à écrire de la musique instrumentale ou vocale, ou à rédiger des opuscules ou des morceaux de critique concernant cet art, pour les journaux de son temps. Les événements de la guerre de Prusse, en 1806, lui enlevèrent une partie de sa fortune, et l'obligèrent à faire chez lui un cours de musique, pour réparer ses pertes. Il mourut d'apoplexie, à Berlin, le 19 août 1813. Les écrits publiés par Rellstab sont les suivants : 1° *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation, hauptsæchlich für Musiker und Componisten*, etc. (Essai sur l'union de la déclamation musicale et oratoire, principalement à l'usage des musiciens et des compositeurs); Berlin, 1786, in-fol. de 14 feuilles. — 2° *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und kœnigl. Kammermusik betreffend* (Sur les observations d'un voyageur concernant la musique d'église à Berlin, les concerts, l'opéra et la musique de la chambre du roi); Berlin, 1789, in-8° de 51 pages. L'écrit dont Rellstab fait la critique dans cet opuscule avait paru l'année précédente, à Halle. — 3° *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach' schen Fingersetzung, die Manierung und den Vortrag betreffend* (Instruction pour les pianistes, concernant l'usage du doigter, du style et de l'exécution dans le système de Bach); Berlin, 1790. En 1781, Rellstab composa dans la manière de son maître Agricola l'oratorio des *Bergers à la crèche*. Il a écrit aussi l'opéra-comique *Die Apotheke* (la Pharmacie), et la cantate de *Pygmalion*, pour ténor, sur la poésie de Ramler. Ces œuvres n'ont point été publiées, mais l'auteur a fait paraître de sa composition : 1° Deux recueils de chansons allemandes; Berlin, 1791. — 2° Solféges avec accompagnement de piano; ibid., 1792. — 3° Sonates pour l'orgue; ibid. — 4° Sonate pour piano et flûte; ibid. — 5° Douze marches pour le piano; ibid. Il a laissé en manuscrit sept symphonies et des ouvertures pour l'orchestre.

RELLSTAB (Henri Frédéric-Louis), fils du précédent, est né à Berlin, le 13 avril 1799. Destiné par son père à être musicien, il commença de bonne heure l'étude de l'art; mais devenu orphelin à l'âge de quatorze ans, il entra au gymnase de Joachimsthal, où son esprit reçut une autre direction. L'influence de quelques amis et la situation des affaires publiques du temps excitèrent en lui un sentiment patriotique exalté, qui lui fit prendre les armes en 1815, à l'âge de seize ans. Il entra dans le huitième régiment de hussards de Prusse; mais bientôt la faiblesse d'une constitution physique non encore développée et la myopie dont il était atteint le firent renvoyer du service. Cependant, résolu de suivre cette carrière, il entra à l'école militaire et y suivit le cours des études. Bientôt il eut le grade de porte-étendard, et peu de temps après celui d'officier. Les devoirs de son état ne lui avaient pas fait abandonner le goût des arts. La poésie l'occupait particulièrement : il écrivit des livrets d'opéras et des chansons pour la société de chant (*Liedertafel*) qu'il avait fondée en 1819, avec L. Berger et Bernard Klein. En 1821, il quitta le service militaire et se rendit à Franc-fort-sur-l'Oder, où il écrivit sa tragédie de *Charles le Téméraire*, imprimée en 1824. Après trois mois passés dans cette ville, il alla à Dresde et s'y lia d'amitié avec Weber; puis il visita Heidelberg, les villes du Rhin, la Suisse et l'Italie supérieure. De retour à Berlin, en 1823, il y arriva au moment où allait être représentée sa *Didon*, opéra mis en musique par Klein, qui eut une chute complète. Depuis ce moment il s'est livré à la littérature et à la critique musicale. Des poésies, des historiettes et des romans ont été publiés par Rellstab, depuis 1825. Parmi ces derniers ouvrages, on remarque le roman satirique intitulé *Henriette, ou la belle cantatrice*, dont les succès de M^lle^ Sontag avaient fourni le sujet. La hardiesse des caricatures sociales que l'auteur y avait présentées fit supprimer l'ouvrage, et prépara à Rellstab des haines dont il a plus tard ressenti les effets. En 1827 il se chargea de la rédaction de la Gazette berlinoise de Voss, et lui donna de la popularité par le piquant de ses articles. Il fournit aussi des articles aux journaux de musique de l'Allemagne, et fonda lui-même un petit journal spécial de cet art intitulé : *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), qui commença à paraître en 1829, à Berlin, chez Trautwein, in-8°, et dont il a paru douze années. Une haine contre Spontini, dont les motifs sont peu connus, le poussa à des attaques directes contre ce compositeur dans plusieurs articles de journaux, dans une brochure intitulée; *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'adminis-

tration théâtrale de Spontini), dont le gouvernement empêcha la mise en vente, dans une satire publiée dans l'écrit périodique *Cæcilia* (t. 4, p. 1 et suiv.), sous ce titre : *Aus dem Nachlass eines jungen Kunstler* (Extraits des papiers d'un jeune artiste), enfin, dans *Julius*, nouvelle insérée au même recueil (tome 6, p. 1-108), où tout ce qui pouvait blesser le cœur du maître de chapelle du roi de Prusse est rassemblé avec beaucoup d'art, quoique Spontini n'y soit pas nommé une seule fois. L'amère critique de Rellstab souleva l'indignation du compositeur, qui eut le tort d'en poursuivre la répression judiciaire, et qui obtint contre son antagoniste une condamnation à une détention de quelques mois dans une prison d'État. Rellstab a écrit sur le même sujet une brochure très-piquante intitulée : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und Generalmusik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, comme compositeur et directeur général de musique à Berlin); Leipsick, Whistling, 1827, in-8° de VII et 149 pages. D'autres pièces ont été publiées à l'occasion de cette dispute (*voyez* SPONTINI). Schnyder de Wartensée, dans le jugement qu'il porte sur Rellstab (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. 5, p. 701), exprime l'opinion que les connaissances positives de ce critique n'ont ni l'étendue ni la profondeur nécessaires pour la mission qu'il s'est donnée, et y ajoute le reproche, plus grave, de manquer d'impartialité; mais où est aujourd'hui le journaliste de musique dont la capacité soit suffisante, et qui ait en même temps dans sa critique le respect de soi-même et d'autrui? Rellstab rachète du moins les défauts qu'on lui reproche par un certain tour original de la pensée et par un talent incontestable de dialectique. On a de Rellstab une notice sur les concerts de Liszt à Berlin, avec une esquisse de la vie de cet artiste célèbre, sous ce simple titre : *Franz Liszt;* Berlin, Trautwein, 1842, in-8° de 76 pages. Rellstab est mort d'apoplexie, dans la nuit du 27 au 28 novembre 1860.

REMBT (JEAN-ERNEST), excellent organiste, naquit en 1749, à Suhl, en Saxe. Tout ce qu'on sait de son éducation musicale, c'est qu'il fut redevable de son beau talent sur l'orgue à l'étude des œuvres de Jean-Sébastien Bach. En 1772, il obtint, à l'âge de vingt-trois ans, la place d'organiste dans l'église de la Croix, à Suhl; l'année suivante, celle d'organiste de l'église principale de ce lieu lui fut confiée. Il l'occupa pendant trente-sept ans, et mourut le 26 février 1810, dans sa soixante et unième année. Toute sa vie s'écoula dans le calme de la petite ville de deux mille âmes où il était né; jamais il n'entendit d'artiste d'un talent renommé, et ce n'est qu'en lui-même qu'il puisa la force nécessaire pour s'élever comme il le fit : cependant il fut un des organistes les plus remarquables de son temps en Allemagne. Le seul voyage qu'il entreprit fut celui de Leipsick, dans sa province, en 1797, il était alors âgé de quarante-huit ans et avait publié la plupart de ses bons ouvrages. Ses trios d'orgue, pour deux claviers et pédale, sont des morceaux d'un ordre très-élevé. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios d'orgue pour deux claviers et pédale, premier recueil; Leipsick, Breitkopf, 1787. — 2° Cinquante petites fugues à 4 parties pour l'orgue, dédiées à Hiller; ibid., 1791, in-4° obl. — 3° Douze préludes de choral, en forme de trios; ibid., 1797. — 4° Six préludes de chorals fugués à 4 parties ; ibid. — 5° Douze trios faciles pour des préludes de chorals, deuxième suite; ibid. — 6° Dix-huit idem; ibid. — 7° Six grands trios, deuxième recueil; ibid. Rembt avait en outre en manuscrit : 8° Seize petites fugues faciles pour l'orgue, à 4 parties. — 9° Deux grandes fugues. — 10° Un prélude pour grand orgue. — 11° Collection de préludes faciles pour les commençants. — 12° Choral varié pour l'orgue, avec clarinette en *si*. — 13° Choral varié pour grand orgue, avec 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

REMDE (JEAN-CHRÉTIEN-HENRI), compositeur et professeur de musique, naquit vers 1790, à Berka, sur l'Ilm (Saxe-Weimar), et apprit de son père, *cantor* en ce lieu, les éléments de la musique; puis il fréquenta le gymnase (collége) de Weimar, et alla continuer ses études à Halle, où il reçut des leçons de Türk pour le chant, le piano et l'harmonie. Il fréquentait les cours de l'université, lorsqu'une grave altération de sa santé l'obligea de retourner dans la maison paternelle. Après son entière guérison, il alla s'établir à Berlin, où il se livra pendant sept ans à l'enseignement de la musique. Lorsqu'il s'éloigna de cette ville, il se rendit à Leipsick; mais n'ayant pu y trouver une position convenable, il alla vivre quelque temps à Memmingen, en Souabe, puis voyagea dans le grand-duché de Saxe-Weimar, et y donna des concerts. Fixé enfin à Weimar, où il eut la bonne fortune d'être protégé par Gœthe, il y obtint la place de chef d'orchestre du théâtre de la cour, à laquelle il réunit bientôt après celle de professeur de musique de l'institut des pages et d'une école primaire de garçons et de filles. Remde était encore dans cette ville en 1840. Ses compositions consistent en *Lieder* et ballades à voix seule

avec piano, chants à 4 voix, pièces de différents genres pour le piano, danses, *Pygmalion*, mélodrame, *Der Wandel des Irrthums* (Le Changement d'erreur), cantate, et les opéras : *Die lustigen Studenten* (les joyeux Étudiants), *Der Zaubersee* (le Lac enchanté), et *Der entwaffnete Rache* (La Vengeance désarmée). *Le Lac enchanté* a été représenté à Weimar, en 1836.

REMENTERIA (D. SALVADOR-MARIA DE), prêtre espagnol, actuellement vivant (1863), à Madrid, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuovo Metodo de canto-llano riformado*; Madrid, 1859, 1 vol. in-8°.

REMI D'AUXERRE, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, naquit en effet dans cette ville de la Bourgogne, vers le milieu du neuvième siècle, selon l'opinion commune : cependant il est incertain si la désignation qui accompagne son nom indique le lieu de sa naissance ou celui dans lequel s'écoula une partie de sa vie. Quoi qu'il en soit, il prononça ses vœux dans l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, et y étudia sous la direction d'un savant moine de ce temps, nommé *Heiric*. Il eut pour condisciples à cette école le prince Lothaire, Charles le Chauve, et Hucbalde, moine de Saint-Amand. Foulques, archevêque de Reims, crut ne pouvoir mieux faire, pour relever les lettres et les sciences dans son diocèse, que d'y appeler, pour enseigner, Remi et son ami Hucbalde. Ce fut en 893 que Remi commença son enseignement à Reims. Après la mort de Foulques, il ferma son école et se rendit à Paris. Il ouvrit des cours publics de théologie et des beaux-arts. Martianus Capella était l'auteur qu'il avait choisi, et qu'il expliquait en le commentant. Son enseignement à Paris date des premières années du dixième siècle. Le lieu où il se retira dans les dernières années de sa vie, et l'époque de sa mort sont également inconnus. L'abbé le Beuf fut le premier qui découvrit une copie du commentaire de Remi d'Auxerre sur le traité de musique de Martianus Capella, parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, et qui en signala l'existence (1). Ce manuscrit et un autre qu'on a retrouvé depuis lors ont servi à faire la copie d'après laquelle l'abbé Gerbert a corrigé en plusieurs endroits et fait imprimer le texte de Remi d'Auxerre (*Script. ecclesiast. de musica sacra*, tome I, pages 63 à 94). Malgré les soins de l'éditeur, bien des fautes défigurent encore ce texte. Remi, comme tous les écrivains de son époque, traite de la musique suivant la doctrine des Grecs et prend Boèce pour guide. Son livre est de peu d'intérêt, parce qu'il ne fournit pas de renseignements sur la musique de son temps.

(1) *Recueil de divers écrits*, etc., t. II, pag. 97-98.

RÉMOND DE SAINT-MARD (TOUSSAINT), littérateur médiocre, naquit à Paris, en 1682. Possesseur d'une grande fortune, il ne voulut point prendre d'état, ne se maria pas, et parvint à l'âge de soixante-quinze ans, uniquement occupé de la culture des lettres, qui ne fut pour lui qu'une douce oisiveté. Il mourut à Paris, le 28 octobre 1757. Au nombre des opuscules de peu de mérite qu'il publia, on remarque des *Réflexions sur l'Opéra*; Paris, 1741, in-12, qui renferment une apologie de ce spectacle. Ce morceau a été recueilli dans les œuvres de Rémond de Saint-Mard; La Haye (Paris), 1732, 3 vol. in-12, et Paris, 1751, 5 vol. in-12.

REMORINI (RANIERI), chanteur et acteur distingué, né à Bologne, en 1783, fit ses premières études de chant dans cette ville, et reçut ensuite des leçons de Moschini, à Lucques. En 1806 il débuta à Parme dans l'emploi de bouffe, et brilla particulièrement dans quelques rôles des opéras de Mayr et dans ceux de Fioravanti. Après avoir chanté avec succès dans les principales villes de l'Italie, il se rendit à Rome, au carnaval de 1816, où Rossini écrivit pour lui *Torwaldo e Dorlisca*. Dans la même année, il chanta à Milan pendant l'automne et pendant le carnaval de 1817, puis se rendit à Naples pour y chanter au carnaval. De retour à Milan, dans l'automne de 1818, il n'en partit, au commencement de 1819, que pour aller à Lisbonne, où il eut de brillants succès. En 1824 il reçut un engagement pour l'opéra de Londres; il y fut bien accueilli dans le rôle de *Selim* du *Turco in Italia*. Peu de temps après il ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine qu'il espérait guérir sous le climat de l'Italie : il retourna à Bologne; mais le mal fit des progrès, et après avoir passé environ deux années dans un état de souffrance, Remorini mourut à Bologne, dans la nuit du 28 au 29 décembre 1827, à l'âge de quarante-quatre ans.

REMPT (JEAN-MATHIAS), musicien allemand, né vraisemblablement vers 1760, fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Doles, et suivit un cours de théologie à l'université de cette ville; puis il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Suhl, en Saxe. En 1788 il fut appelé à Weimar pour y remplir les mêmes fonctions : il y mourut en 1802, au moment où il venait de mettre la dernière main au livre choral à quatre voix, pour l'usage du duché de Saxe-Weimar. Ce livre fut publié dans la même année à Jéna. Rempt avait

laissé en manuscrit dix-huit chorals traités en forme de cantates pour voix et instruments. Il possédait une belle collection de musique religieuse qui fut vendue à l'encan, et dont le catalogue formait 42 pages in-8°.

RÉMUZAT (Jean), virtuose flûtiste, né à Bordeaux (Gironde), le 11 mai 1815, fut admis au Conservatoire de Paris le 25 octobre 1830, et y devint élève de Tulou. Le premier prix de son instrument lui fut décerné à l'âge de dix-sept ans, au concours de 1832. Des qualités précieuses caractérisent le talent de cet artiste : beau son, articulation brillante dans les traits et belle manière de phraser, sont les avantages qui lui ont procuré du succès partout où il s'est fait entendre. Comme son maître, M. Rémuzat n'a pas adopté la flûte de Bœhm, et s'est fait le zélé défenseur de l'ancien instrument. Cet artiste a passé la plus grande partie de sa carrière à Londres, où il était première flûte du théâtre de la Reine. Après la clôture de ce théâtre, occasionnée en 1853 par la banqueroute de l'entrepreneur, M. Rémuzat fut obligé de retourner à Paris, où il entra, comme première flûte solo au *Théâtre-Lyrique*. On a de cet artiste, pour son instrument, des concertinos, des fantaisies sur des airs d'opéras italiens et français, des thèmes originaux et autres variés, et des morceaux de salon de différents caractères. Ces ouvrages ont été publiés à Paris, chez Brandus, Meissonnier, Colombier, et à Londres, chez divers éditeurs. Cette musique est agréable et brillante.

REMUZAT (Bernard-Martin), frère du précédent, né à Bordeaux, le 4 février 1822, entra au Conservatoire de Paris le 18 novembre 1836, y fut élève de Tulou, et obtint le premier prix de flûte au concours de 1840. Ses études furent terminées au premier octobre de l'année suivante. On ne trouve aucun renseignement sur cet artiste après sa sortie du Conservatoire.

RENALDI (Jules), compositeur, né à Padoue, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci, con dialoghi a* 7 *voci;* Venise, Ant. Gardane, 1567, lib. 1, in-4°. — 2° *Madrigali a* 4 *voci, lib.* 2; ibid., 1567, in-4°.

+

RENAUD (....), musicien français, fut attaché au service de l'impératrice de Russie, en qualité de chef d'orchestre et de compositeur de ballets du théâtre de Saint-Pétersbourg, vers 1740. De retour à Paris, il a écrit, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, la musique des pièces intitulées *le Cuvier* et *le Mauvais Ménage*.

RENAUD (Rose), connue sous le nom de Mlle *Renaud l'aînée*, cantatrice de la Comédie italienne (Opéra-Comique), née à Paris, en 1767, fut élève de Richer, et débuta avec succès au concert spirituel, en 1781, dans des airs italiens de Majo, de Sacchini et de Bertoni. Le 9 mai 1785, elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de Lucette de *la Fausse Magie*, et y obtint le plus brillant succès. D'Origny, son contemporain, s'exprime en ces termes (*Annales du Théâtre-Italien*, t. 3, p. 204) sur le début de cette actrice : « Une figure intéressante, un « air ingénu, un maintien décent, un organe « pur, une voix douce et flexible, une exécution « précise, facile et sûre, un chant simple, sans « contrainte, sans manière, et un jeu qui se sent « bien moins de l'inexpérience qu'il n'annonce « de finesse, ont excité l'enthousiasme du pu« blic. » Reçue sociétaire de la Comédie italienne, Mlle Renaud fut en possession de l'emploi de *première chanteuse à roulades*, comme on disait alors, jusqu'en 1792, époque où elle épousa le poëte d'Avrigny. Retirée du théâtre l'année suivante, elle vivait encore à Paris en 1811.

Mlle Renaud (Sophie), sœur de la précédente, a eu aussi des succès au même théâtre, et s'est retirée en même temps.

RENAUD-D'ALLEN (Mme de Grammont, née Mlle), fille d'un ancien officier, de famille noble, née en 1789, entra au Conservatoire de Paris vers 1802, et y fit des études complètes de chant, de piano et d'harmonie. Devenue professeur de ces diverses branches de l'art, elle ouvrit, en 1817, des cours publics de musique élémentaire, pour lesquels elle écrivit des *Principes de musique;* Paris, de l'imprimerie d'Herhan, in-4° de 24 pages. Elle a aussi publié quelques romances, et de petites pièces pour le piano. Mariée à M. de Grammont, en 1821, elle a cessé de s'adonner à l'enseignement, et n'a plus cultivé la musique que comme amateur.

RENAUDIN (....). Deux frères de ce nom vivaient à Paris dans la dernière partie du dix-huitième siècle. L'un d'eux, harpiste, imagina un chronomètre en forme de pendule, destiné à marquer la mesure en musique, lequel fut exécuté par son frère, horloger. Davaux a donné la description de cet instrument dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 539). Son écrit a pour titre : *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.*

RENOTTE (Hubert), bon organiste de la

+ Renali (Aug.) v. Aretin, (Christoph v.)

cathédrale de Liége, dans la première moitié du dix-huitième siècle, mort en 1747, a écrit de la musique d'église qui était estimée de son temps, et qui est restée en manuscrit. Il a publié *trois Sonates pour deux violons et violoncelle;* Liége, Mlles Libert (note de M. Van Elewyck).

RENTE-LINSEN (J.-C.), professeur de musique à Amsterdam, est auteur d'un manuel élémentaire des principes de la musique et de solfége, à l'usage des écoles primaires de la Hollande, intitulé : *Handleiding by het Onderrigt in de Toonen Zangkunst op de Schoolen van het lagere onderwys*, etc.; Harlem, de l'imprimerie de J. Enschedé, 1823, in-4° obl. de 24 pages. M. Rente-Linsen vivait encore à Amsterdam en 1846.

RENTSCH (JEAN-WOLFGANG). *Voyez* SAUER.

RENVOISY (RICHARD DE), chanoine et maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle de Dijon, était un des plus habiles luthistes de son temps. On voit dans l'*Histoire des commentateurs de la coutume de Bourgogne*, par le président Bouhier (p. XLII), que la trop libre fréquentation de Renvoisy avec ses élèves le fit tomber dans un crime pour lequel il fut condamné à être brûlé vif. La sentence fut exécutée le 6 mars 1586. M. Poisot (*Les Musiciens bourguignons*, p. 18) rapporte l'extrait du Journal manuscrit d'un *chanoine musical* de la Sainte-Chapelle de Dijon, nommé *Pepin*, dans lequel on lit ce passage, à la date de 1586 : « Le 13 février a été contraint M. de Renvoisy, par « Messieurs de la cour, et emporté en sa chaire, « assisté de plusieurs huissiers d'icelle cour, et « conduit en la conciergerie du palais, tous ses « biens séquestrés, etc. Il étoit maître de musique « habile, et des plus habiles qu'il y eût sur le « luth. » Le *chanoine musical* Pepin était assurément un singulier écrivain. Il existe des vers latins à la louange de Renvoisy, par un certain Philibert Colin, dont on trouve un extrait dans les œuvres de jurisprudence du président Bouhier (Dijon, 1787, t. I, p. XXIX). On a de Richard de Renvoisy les ouvrages dont voici les titres : 1° *Psalmi Davidici quatuor vocum;* Paris, Richard Breton, 1573, in-4° oblong. — 2° *Les odes d'Anacréon mises en musique à quatre parties;* Paris, Richard Breton, 1581, in-4° obl.

RENZSCH (CHARLES-ERNEST), facteur d'orgues et de pianos à Dresde, a eu de la réputation en Allemagne. En 1797, il sortit de chez le facteur *Horn* pour établir lui-même des ateliers de construction d'instruments. Au nombre de ceux qu'il a faits, on remarque l'orgue d'Arnsfeld, près d'Annaberg.

REPARAZ (D. ANTONIO), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait jouer à *San Juan de Oporto*, en 1857, les opéras de sa composition intitulés : 1° *Don Gonzab de Cordoba;* 2° *Don Pedro el Cruel;* et dans la même année il a donné au théâtre de Saragosse l'opéra-comique (*zarzuela*) *el Castillo feudal*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

REQUENO-Y-VIVÈS (L'abbé VINCENT), littérateur et numismate, naquit en 1743, à Calatrao, dans l'Aragon. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la Société des Jésuites; et à l'époque où ils furent expulsés de l'Espagne, il s'embarqua pour l'Italie, avec beaucoup de ses confrères, et alla s'établir à Rome, où son érudition et son goût pour l'archéologie le firent connaître des savants. Plus tard, il profita de la permission accordée aux jésuites espagnols de rentrer dans leur patrie, et bientôt après il fut nommé membre de l'Académie d'Aragon et conservateur des médailles de cette société. Informé du rétablissement des jésuites en Sicile, il se hâta de retourner en Italie, pour se réunir à eux ; mais il ne put arriver au terme de son voyage, étant mort à Tivoli, le 17 février 1811, à l'âge de soixante-huit ans. Ses ouvrages relatifs à la musique sont : 1° *Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori;* Parme, 1798, 2 vol. in-8°. L'objet principal de ce livre est de démontrer, d'après la doctrine d'Aristoxène, que les Grecs n'ont fait usage dans leur musique que de l'octave divisée en douze demi-tons égaux. Requeno y considère Pythagore, et surtout Ptolémée, comme les destructeurs de la musique antique, par l'*invention* de leurs proportions des intervalles. Il soutient aussi l'existence de l'harmonie dans la musique grecque, et attribue l'invention du contrepoint à Lysandre, contemporain de Tyrtée (part. I, chap. 11). Tout ce que renferme le livre de ce jésuite est dénué de fondement, car les Grecs n'ont eu aucune notion de ce que les acousticiens modernes appellent le *tempérament :* ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans le système d'Aristoxène. Requeno a recours au monocorde pour la démonstration de sa fausse théorie des douze demi-tons de la gamme naturellement égaux, tandis qu'Aristoxène n'admet que l'oreille pour juge de la justesse des six tons égaux par lesquels il divise l'octave, en opposition aux pythagoriciens, qui, par le calcul, n'y trouvaient que cinq tons et deux demi-tons mineurs. Quant à la connaissance que les Grecs auraient eue de l'*harmonie*, dans le sens donné à ce mot par les peuples modernes, et à l'usage qu'ils en auraient

fait, on peut consulter mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Bruxelles, imprimerie de Hayez, 1858, in-4°, et *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des arts de Belgique*, tome XXXI). — 2° *Il Tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno;* Rome, 1797, in-8° de 93 pages. L'auteur de cet opuscule se propose de faire voir qu'on pourrait perfectionner le tambour sans altérer sa puissance rhythmique, en lui donnant la possibilité de produire des intonations musicales, et même des harmonies telles, par exemple, que l'accord parfait *ut, mi, sol, ut.*

RESAREIÇAM (Antoine de), moine portugais, naquit à Lisbonne, en 1621, fit ses vœux au couvent de Viana, dans la province d'Alentejo, et y fut nommé sous-chantre. Plus tard il eut la dignité de définiteur provincial de son ordre. Il mourut à Santarem, le 17 janvier 1686, dans la soixante-cinquième année de son âge. Il a laissé en manuscrit des messes et d'autres compositions pour l'église.

RESINARIUS (Balthazar), dont le nom allemand était *Harzer* (résineux), naquit à Jessen, village de la Saxe, en Misnie, dans les premières années du seizième siècle. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude de la musique, et devint élève de Henri Isaac. Plus tard, ayant terminé ses études de théologie, il entra dans l'état ecclésiastique, et parvint à la dignité d'évêque de Leipa, en Bohême. On a sous son nom un recueil de répons des principales fêtes, intitulé : *Responsorium libri duo, primus de Christo et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione : alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce ;* Wittenberg, 1544. Ce recueil contient 80 répons à plusieurs voix.

RESTA (Noel), compositeur dramatique, né à Milan, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et y a donné un opéra intitulé : *I tre Sigisbei ridicoli*, en 1748.

RESTORI (André), violoniste et compositeur, est né en 1778, à Pontremoli, en Toscane. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de Vincent Fanini *di Toscana*, et montra d'heureuses dispositions pour le violon. Entré trois ans après au collége Saint-Martin de Lucques, il y reçut des leçons de Ramaggi pour cet instrument, et plus tard il devint élève de Rolla, qui demeurait alors à Parme. De retour à Pontremoli, Restori y a été chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. On connaît en Italie sous son nom quatre concertos pour le violon, six œuvres de duos pour le même instrument, et dix symphonies à grand orchestre.

RETEMEYER (Maximilien), pianiste et compositeur allemand, était fixé à Amsterdam dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; Paris, Pleyel. — 2° Nocturne pour piano, violon ou flûte ; Amsterdam, Steup. — 3° Valses pour le piano ; Leipsick et Amsterdam.

RETZEL (Olaus), littérateur suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il a fait imprimer une thèse *De Tactu musico;* Upsal, 1698, in-4°.

RETZEL (Antoine), maître de chapelle du duc de Holstein, naquit à Brunswick, en 1724. Fils d'un *cantor* de cette ville, il apprit de lui les éléments de la musique. En 1746, il entra comme chanteur à l'opéra de sa ville natale ; mais bientôt après il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du basson, qui devint son instrument favori, et s'adonna à la composition dans le style de Graun. Plus tard il se rendit à Strélitz, et y épousa une cantatrice, élève de la célèbre Astrua. De là il passa au service du duc de Holstein. En 1760, il écrivit pour la chapelle de Sondershausen une grande cantate qui fut exécutée pour l'anniversaire de la naissance du prince de Schwarzbourg. On a gravé de sa composition un œuvre de six trios pour violon ou flûte et basse, intitulé : *Sonate a tre;* Amsterdam. Retzel a laissé en manuscrit des cantates pour l'église, des concertos de violon et de hautbois, des symphonies, etc.

REUCHLIN (Jean), savant célèbre du quinzième siècle, né à Pforzheim (duché de Bade), le 28 décembre 1455, apprit les éléments du chant à l'école de cette ville, et montra toujours beaucoup de goût pour la musique. Il fut placé comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave, qui, charmé de ses progrès dans la grammaire, la musique et les sciences, l'attacha à son fils. En 1473, il accompagna ce prince à Paris et profita de son séjour en cette ville pour suivre les cours des plus célèbres professeurs. Possédant à fond les langues latine, grecque et hébraïque, il fut un des plus érudits philologues de son temps, obtint les degrés de docteur en philosophie, en droit, et fut employé avec succès par plusieurs princes dans des négociations diplomatiques. Il mourut à Stuttgard, le 30 juin 1522. Dans un séjour que Reuchlin fit à Heidelberg en 1497, il composa, pour les écoliers du gymnase de cette ville, la première comédie latine qui eût été jouée dans les colléges de l'Allemagne et la première pièce

de théâtre où la musique ait été employée dans ce pays. Elle a pour titre : *Scenica progymnastata :* C'est une imitation de la *Farce de Maistre Pathelin*, que Reuchlin avait vu jouer à Paris. L'ouvrage fut imprimé à Strasbourg, chez Jean Gruninger, en 1497, petit in-4° gothique. On trouve dans cette pièce deux chœurs à quatre voix et à note contre note égale, gravés sur bois. Une autre édition fut faite à Bâle, par Jean Bergmann, en 1498, avec les chœurs également gravés sur bois, in-4° de 23 feuillets non chiffrés. Les éditions de cet ouvrage de Reuchlin se sont mnltipliées; il y en a une de Leipsick, datée de 1503, et d'autres de Pforzheim, 1508, de Tubingen, 1511, 1512 et 1516, avec un commentaire de Jacques Spiegel, de Leipsick, 1514 et 1515, enfin, de Vienne, imprimée par Singrenius, en 1523.

REUFFIUS (Jacques), musicien du dix-septième siècle, est cité par Lipenius (*Bibliot. philosoph.*) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opellæ musicæ;* Nuremberg, 1643, in-8°.

REULING (Wilhelm ou Guillaume), compositeur et maître de chapelle à Vienne, a vécu dans cette ville depuis 1825 environ jusqu'en 1845. Après y avoir fait représenter quelques petits opéras, il a donné en 1840 *Alfred le Grand*, opéra en trois actes, qui eut un brillant succès, et fut repris en 1845. Le critique de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, qui a rendu compte de cet ouvrage (ann. 42[e], p. 930), dit qu'on y trouve la clarté de Mozart, du naturel dans les idées, *la vérité psychologique*, les caractères, les paroles et les situations bien exprimées. On a publié de cet artiste environ cent œuvres de musique de tous genres, particulièrement des quintettes pour des instruments à vent, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 82 (en *si* mineur), Mayence, Schott; des chants pour quatre voix d'homme, et des *Lieder* à voix seule avec piano; Magdebourg et Vienne.

REULX (Anselme de), DE REUX, ou plutôt DE RŒULX, musicien belge du seizième siècle, ainsi nommé, sans doute, parce qu'il était de la petite ville de *Rœulx*, dans le Hainaut; car on sait que beaucoup d'artistes et de savants de cette époque étaient désignés par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance : la particule *de* ne laisse pas de doute à cet égard. Le musicien passa probablement une partie de sa vie en Italie, puisque ses œuvres connues sont des madrigaux : on sait en effet que ce genre de pièces a pris naissance en Italie, dans la première moitié du seizième siècle. L'ouvrage qui a fait connaître Anselme de Reulx a pour titre : *Madrigali a quattro voci di Anselmo de Reulx, nuovamente ristampati et corretti; Venetiis, apud Ant. Gardane*, 1543, petit in-4[e] obl. On trouve dans ce recueil 29 madrigaux. Ainsi qu'on le voit par ce titre, cette édition est au moins la seconde. François Doni cite deux livres de ces madrigaux d'Anselme de Reulx (*Libraria*, division des *Motetti et Madrigali*). M. E. de Coussemaker cite (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 82), le motet *Domine quis habitabit*, à quatre voix, de *Jacques de Reux*, lequel se trouve dans le manuscrit 124 de cette bibliothèque, et le donne en partition, sous le n° 10 de son livre. Y eut-il dans la première moitié du quinzième siècle deux musiciens nés à Rœulx, le premier nommé *Anselme*, l'autre, *Jacques?* Cela paraît vraisemblable.

REUSCH (Jean), né à Rostock, au duché de Cobourg, dans la première moitié du seizième siècle, fut secrétaire de l'évêque de Meissen, et compositeur de sa chapelle. Il a fait imprimer : 1° *Epitaphia Ravorum* (de la famille des Rhaw), 4 *vocum*, Wittenberg, 1550, chez les héritiers de Georges Rhaw, in-4° obl. — 2° *Melodiæ odarum Georg. Fabrici;* Leipsick, 1554. Il y a une deuxième édition de ce recueil, imprimée à Zurich (*Tiguri*), en 1574, in fol. — 3° *Elementa musicæ practicæ pro incipientibus; Lipsiæ*, 1553, in-8° de sept feuilles.

REUSCHEL (Jean-Georges), *cantor* à Markersbach, sur les frontières de la Bohême et de la Saxe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de dix messes de sa composition, intitulé : *Decas Missarum sacrarum*, 4, 5, 6-18 *vocum;* Freyberg, 1667, in-fol.

REUSNER (Jacques), compositeur allemand des premières années du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Missæ* 6 *vocum;* Dillingen, 1604, in-4°. — 2° *Missæ* 4 *et* 5 *vocum cum officio B. M. V.;* ibid., 1604, in-4o.

REUSS (Georges-Jacques-Louis), pasteur à Crosdorf, près de Giessen, né en 1760, est auteur de beaucoup de livres concernant le culte protestant, parmi lesquels on remarque : 1° *Neue evangelische Kirchenagende oder was zu gründlicher Verbesserung der protestantischen Cultus in der Kirche und für die Kirche billig zu dieser Zeit geschehen sollte* (Nouvel agenda évangélique, ou ce qu'il conviendrait de faire pour l'amélioration fondamentale du culte protestant dans l'église et pour l'église); Gotha, 1825, in-8° de 106 pages. On trouve une analyse de cet ouvrage dans l'écrit

périodique intitulé *Eutonia* (t. 5, p. 74). Il y est traité de la musique dans le culte protestant. — 2° *Drei Abhandlung in Predigtform nebst Liturgieen und Liedern*, etc. (Trois traités en forme de sermon, suivis de remarques sur la liturgie et les chants); Coblence, 1828, in-8°.

REUSSNER (Élie), luthiste distingué, naquit en Silésie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Lautenlust* (Délices du luth), consistant en préludes, pavanes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et autres pièces ; Breslau, 1668.

REUSSNER (Isaie), fils du précédent, fut aussi luthiste habile. Il entra d'abord au service du prince de Liegnitz-Brieg et de Wolhau, puis dans la chapelle de l'électeur de Brandebourg. Il a publié pour son instrument : 1° *Musikalische geselschafts Ergœtzung*, consistant en sonates, allemandes, courantes, gavottes et gigues ; Leipsick, 1673. — 2° *Neue Lauten frucht* (Nouveaux fruits du luth); *ibid.*, 1676. — 3° Cent mélodies pour des cantiques spirituels, etc., *ibid.*, 1676.

REUTER (Georges) ou RÉUTTER, organiste de la chambre impériale et maître de chapelle de Saint-Étienne, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1660. Il y vivait encore en 1731, à l'âge de soixante et onze ans. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de la composition de Reuter un *Miserere* à deux chœurs, *all' uso romano*, et des toccates et fugues pour l'orgue, en manuscrit. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit de cet artiste : 1° *Requiem* à quatre voix avec instruments (en *sol* mineur); — 2° Messe à quatre voix et instruments (en *ré*).

REUTER (Charles) ou REUTTER, dit *le jeune*, fils du précédent, né à Vienne, en 1697, était en 1731 organiste de l'église de Saint-Étienne dans cette ville. Il mourut, dans cette situation, en 1770. Burney entendit à Vienne un *Te Deum* de cet artiste, qui lui parut une composition sèche et froide. Chargé de composer en collaboration avec Caldara, pour le théâtre impérial de Vienne, l'opéra intitulé *Forza dell' Amicizia*, il en écrivit le premier acte : Caldara composa les deux autres. Cet ouvrage fut représenté en 1728. En 1731, Reuter écrivit l'oratorio *La divina Providenza in Ismael*, qui fut exécuté à la chapelle impériale en 1732. Il avait composé en 1731 le deuxième et le troisième acte du divertissement dramatique *La Pazienza di Socrate con due mogli*, dont Caldara avait écrit l'ouverture et le premier acte. Cet ouvrage fut représenté pendant le carnaval de la même année. *Il Ritorno di Tobia*, oratorio considéré comme le meilleur ouvrage de Reuter, fut exécuté en 1733. En 1734 il écrivit l'oratorio *Betulia liberata* (poésie de Métastase), qui fut exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI, et dont il fut fait une nouvelle exécution dans la même chapelle en 1740.

REUTTER (Romain), bénédictin bavarois, naquit en 1755, à Kallmünz, près de Ratisbonne. Admis comme enfant de chœur à l'abbaye de Prüfening, il y fit ses premières études musicales, puis entra au séminaire de Neubourg sur le Danube, où il développa ses heureuses dispositions sous la direction du compositeur Schuhbauer. Ce fut dans cette école que Reutter fit ses premiers essais dans de petites compositions pour l'église. Il alla ensuite étudier la philosophie à Amberg, et composa des litanies d'une expression touchante : elles furent accueillies avec enthousiasme par les artistes de cette ville. On le chargea ensuite de la composition du mélodrame qu'on exécute, à la fin de chaque année scolaire, dans les colléges de la Bavière, et le succès de cet ouvrage eut encore plus d'éclat que le premier. En 1775, Reutter entra à l'abbaye des bénédictins de Plankstetten, où la musique était fort négligée : il y fut chargé de la direction du chœur, et le remit dans un état florissant. Ce fut dans ce lieu qu'il écrivit des messes, des motets et des sonates de clavecin d'un mérite remarquable, qui se répandirent dans les monastères de la Bavière et du haut Palatinat. En 1781, il composa pour le gymnase d'Amberg un second mélodrame, intitulé *la Vigne de Naboth*, dont la musique parut si belle, qu'on en conservait encore le souvenir trente ans après à Amberg. Reutter est mort dans son couvent, en 1806, à l'âge de cinquante et un ans.

REVERONI SAINT-CYR (Jacques-Antoine, baron de), né à Lyon, le 7 mai 1767, est issu d'une famille italienne qui suivit en France Catherine de Médicis, et y importa l'industrie des étoffes de soie qu'on appella depuis lors *florences*. Après avoir achevé ses études, Reveroni Saint-Cyr embrassa la carrière militaire à l'âge de quinze ans et entra dans l'arme du génie, en 1782. Successivement capitaine dans cette arme, adjoint à l'état-major du ministère de la guerre, membre du comité des fortifications de Paris, lieutenant-colonel du génie, colonel d'état-major, professeur de fortification à l'École polytechnique, chef de division au ministère de la guerre et sous-directeur du génie, il eut une carrière laborieuse. Malheureusement il fut atteint d'aliénation mentale en 1828, et mourut dans une maison de santé, près de Paris, le

19 mars 1829, à l'âge de soixante et un ans et quelques mois. Reveroni Saint-Cyr a écrit les livrets de plusieurs opéras et drames qui ont été mis en musique par Berton, Cherubini et Méhul, ou qui n'ont pas été représentés. Parmi les livres qu'il a *publiés*, on en remarque un qui a pour titre : *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique;* Paris, Henrichs, 1804, 2 vol. in-8°, avec des planches. Le principe qui sert de base à ce qui concerne le perfectionnement de la musique, dans cet ouvrage, est ainsi formulé par l'auteur : *La musique est une série de sons propres à frapper l'oreille et à peindre à l'esprit des images et des sensations.* Son système est donc celui de la perfection de l'art dans le genre descriptif et pittoresque; mais ce n'est pas seulement l'imitation esthétique qu'il veut qu'on y introduise; c'est aussi l'imitation matérielle, et c'est ce qu'il appelle le perfectionnement de l'art par les sciences exactes; voulant prouver que les courbes formées par les notes de la mélodie affectent agréablement l'imagination lorsqu'elles sont d'un aspect doux à l'œil, et l'ébranlent d'une manière plus ou moins violente lorsqu'elles se transforment en angles plus ou moins aigus, il essaye de démontrer cette théorie par l'analyse de quelques phrases d'opéra dont il calcule mathématiquement les courbes. Cette théorie prétendue est une des absurdités les plus originales qu'on ait imaginées.

RÉVIAL (Marie-Pauline-Françoise-Louis-Benoît-Alphonse), professeur de chant au Conservatoire impérial de Paris, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 29 mai 1810, entra dans la même école, comme élève, le 23 octobre 1829. Il y reçut des leçons de solfége de Kuhn, de vocalisation de Henry, et après deux années d'études dans le pensionnat de cette institution, il obtint le second prix de chant au concours de 1831. Le premier prix lui fut décerné en 1832. Le 15 avril 1833 il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique dans *Fra Diavolo*, d'Auber. Le premier rôle qu'il créa fut dans *la Prison d'Édimbourg*, de Carafa, ouvrage représenté le 24 juillet de la même année. La voix de cet artiste n'était pas belle : elle manquait de timbre dans le registre de poitrine, mais il se servait avec habileté de la voix mixte. Il avait de l'âme, du feu, chantait avec goût et avec expression. Pendant quelques années il fut premier ténor du théâtre de l'Opéra-Comique; mais après les débuts de Roger, que la nature avait doué d'une belle voix et d'avantages extérieurs qui lui procurèrent les plus brillants succès, Révial ne put rester en possession de son emploi; il se retira au mois d'avril 1838, et partit peu de temps après pour l'Italie, où il travailla au perfectionnement de son organe et de son mécanisme de la vocalisation. En 1840 il chanta au théâtre de Varèse, en qualité de premier ténor. De retour à Paris au commencement de l'année 1841, il se fit entendre dans les concerts de quelques villes de France et à Londres, puis il fut engagé comme premier ténor du théâtre de La Haye en 1842. Retourné à Paris dans l'année suivante, il prit la résolution de renoncer à la scène, et se livra avec succès à l'enseignement. Au mois de juillet 1846, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris; il occupe encore cette position (1863).

REY (Jean-Baptiste), né à Lauzerte (Tarn-et-Garonne), le 18 décembre 1734, entra dans son enfance à l'abbaye de Saint-Sernin, en qualité d'enfant de chœur, et y apprit la musique. A l'âge de dix-sept ans, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Auch. Des discussions qu'il eut avec le chapitre de cette église le firent renoncer à la maîtrise après trois ans, et il accepta la place de chef d'orchestre à l'Opéra de Toulouse. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il remplit des fonctions semblables à Montpellier, Marseille, Bordeaux et Nantes. Il était dans cette dernière ville lorsque la renommée de son habileté dans la direction des orchestres le fit appeler à Paris, en 1776, pour régénérer celui de l'Opéra dans l'exécution des ouvrages de Gluck et de Piccinni. D'abord adjoint à Francœur, il lui succéda en 1781 dans la place de premier chef d'orchestre. Ces grands artistes trouvèrent en lui autant de fermeté que d'intelligence et de sentiment musical. Quelques motets exécutés dans la chapelle du roi avaient prouvé qu'il possédait aussi du savoir dans l'art d'écrire. En 1779, Louis XVI le nomma maître de la musique de sa chambre, lui accorda une pension de 2,000 francs, et lui fit promettre une des places de surintendant de sa chapelle avec la décoration de l'ordre de Saint-Michel. Les événements de la révolution française enlevèrent à la fois à Rey ses avantages et ses espérances. Après le mois d'août 1792, on le choisit pour être un des membres du comité d'administration de l'Opéra, et le décret qui organisa définitivement le Conservatoire de musique de Paris, le désigna comme un des professeurs d'harmonie de cette école. Quelques années après, j'y devins son élève, et j'appris de lui cette science d'après les principes de Rameau, les seuls qu'il connût et qu'il voulût admettre. Dans la discussion relative au système de Catel

(*voyez* ce nom), en 1800, il s'en montra un des plus ardents adversaires, et cette circonstance, réunie à l'attachement qu'il témoigna à Lesueur dans ses querelles avec le Conservatoire, le fit exclure de cet établissement en 1802. Sa nomination de maître de la chapelle de Napoléon, en 1804, le consola de cette disgrâce. Le sort heureux dont il jouissait fut troublé, en 1809, par la mort de sa fille, jeune personne qui possédait un beau talent sur le piano. La douleur dont il fut saisi par cet événement le conduisit au tombeau, le 15 juillet 1810, à l'âge de soixante-seize ans. Il avait dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant plus de trente ans avec une habileté dont il n'y avait point eu d'exemple en France avant lui. Depuis 1781 jusqu'à 1785 il avait aussi dirigé celui du Concert spirituel. Les compositions de ce digne artiste sont : 1° *Apollon et Coronis*, opéra en un acte, représenté à l'Académie royale de musique, en 1781. — 2° Tous les airs de danse de *Tarare*, opéra de Salieri, *ibid.*, 1787. — 3° Ouverture d'*Apollon et Daphné*, 1787. — 4° Le troisième acte d'*Arvire et Evelina*, opéra que Sacchini avait laissé inachevé. Ce célèbre compositeur avait désigné Rey, son ami, pour terminer son ouvrage, qui fut représenté en 1788. — 5° Les airs de danse d'*Œdipe à Colone*, opéra de Sacchini, en 1787. — 6° *Diane et Endymion*, en deux actes, à l'Opéra, 1791. Rey a laissé en manuscrit deux messes solennelles avec orchestre, et plusieurs motets exécutés dans la chapelle du roi. On trouve quelques solféges de sa composition dans la troisième partie des solféges du Conservatoire de Paris.

REY (Louis-Charles-Joseph), frère du précédent, naquit à Lauzerte, le 26 octobre 1738. Comme son frère, il fit ses études musicales à l'abbaye de Saint-Sernin, et entra comme violoncelliste au théâtre de Montpellier, à l'âge de seize ans. En 1755 il se rendit à Paris, pour y prendre des leçons de Bertaut. Après deux années de séjour en cette ville, il accepta une place de violoncelliste au théâtre de Bordeaux, et en remplit les fonctions pendant neuf ans. De retour à Paris vers la fin de 1766, il entra à l'orchestre de l'Opéra l'année suivante, et fut admis dans la chapelle du roi en 1772. Retiré de l'Opéra à la fin de 1806 avec la pension, après un service de quarante ans, il se coupa la gorge avec un rasoir dans un accès de fièvre nerveuse, et mourut à Paris, le 12 mai 1811. Rey eut quelque part dans l'opéra de son frère, *Apollon et Coronis*. Il a fait graver de sa composition : 1° Trios pour 2 violons et violoncelle ; Paris, Cousineau. — 2° Airs variés pour violon et violoncelle ; Paris, Sieber. — 3°. Duos pour 2 violoncelles, liv. 1 et 2 ; Paris, Bailleux. Papillon de Laferté, intendant des menus-plaisirs du roi, ayant exprimé dans une brochure son mécontentement des difficultés que les artistes du théâtre et de l'orchestre lui faisaient éprouver dans l'administration de l'Opéra, Rey y fit une réponse intitulée : *Mémoire justificatif des artistes de l'Académie royale de musique, ou réponse à la lettre qui leur a été adressée le* 4 *septembre* 1789 ; Paris, 1789, in-8°.

REY (Jean-Baptiste), né à Tarascon, vers 1760, fut élevé à la maîtrise de la collégiale de cette ville, et apprit seul à jouer du clavecin, du violon et du violoncelle. Après avoir été organiste et maître de musique des cathédrales de Viviers et d'Uzès, il vint à Paris en 1795, et s'y fixa comme professeur de musique. Admis à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violoncelliste l'année suivante, il y est resté jusqu'à sa mort, arrivée dans l'été de 1822. Il a publié de sa composition : 1° Pot-pourri pour le piano, op. 1 ; Paris, Leduc. — 2° *Cours élémentaire de musique et de piano-forté, ou méthode pratique de l'art de toucher le piano-forté* ; Paris, Naderman. Partisan du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait appliquer à l'échelle chromatique, quoique Rameau n'eût eu pour principe que la gamme diatonique dans la création de ce système, il écrivit, pour la propagation de sa méthode, un livre intitulé : *Exposition élémentaire de l'harmonie ; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue selon les différents genres de musique* ; Paris (sans date, mais publié en 1807), veuve Naderman, grand in-8° de 198 pages gravées.

REY (V.-F.-S.), ancien vérificateur des domaines, employé à la comptabilité de l'enregistrement, naquit à Lyon, vers 1762. La protection de son compatriote Sonnerat lui fit obtenir en 1782 un emploi dans l'administration financière, où il a passé toute sa vie. Il vivait encore à Paris en 1816. Comme ses homonymes, il était admirateur de la théorie de l'harmonie imaginée par Rameau, qu'il essaya de résumer dans de grands tableaux publiés sous ce titre : *Tablature générale de la musique, pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique*. Le second titre de ces tableaux est celui-ci : *Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, ou grammaire de musique sous le titre de tablature, se rapportant au Dictionnaire de J.-J. Rousseau* ; Paris, Sieber fils, grand in-fol. de 15 pages gravées, sans date (1795). Plus tard, Rey développa et modifia ses idées concernant la théorie de la musique et de l'harmonie, dans un livre intitulé : *L'Art de la*

musique théori-physico-pratique générale et élémentaire, ou exposition des bases et des développements du système de la musique, Paris, Godefroy, 1806, in-4° de 54 pages, et de 43 planches, en partie gravées et en partie imprimées avec les caractères de musique d'Olivier et Godefroy. A l'égard des planches gravées sous ce titre : *La Couronne d'Apollon, ou le guide de la musique,* citées par M. Quérard dans *la France littéraire* (tome 7, page 557), elles appartiennent à l'ouvrage précédent.

REY-DUSSEUIL (Antoine-François-Marius), littérateur, né à Marseille, le 12 juillet 1800, fit ses études dans cette ville, puis suivit des cours de droit à Aix et à Paris. Il abandonna la culture de cette science pour se livrer à celle des lettres, contribua à la rédaction de plusieurs journaux politiques et littéraires, publia des romans qui eurent quelque succès, et mourut aliéné à Paris, en 1837. Attaché à la rédaction du nouveau *Mercure de France* pendant quatre ans, il y a inséré des *Lettres sur les théâtres lyriques,* où il analysait le *mérite des compositeurs, des opéras et des acteurs*. Ces lettres se font remarquer par une tournure d'esprit originale, et par une critique pleine de causticité; mais Rey-Dusseuil n'avait pas les connaissances nécessaires en musique pour donner de la solidité à ses jugements.

REYER (Louis-Étienne-Ernest), né à Marseille, le 1er décembre 1823, entra à l'âge de six ans à l'école communale de musique dirigée par M. Barsotti (*voyez* ce nom), qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions réunies à une jolie voix de soprano, en fit un bon lecteur : le premier prix de solfége fut décerné deux fois au jeune Reyer dans les concours de son école. Ses parents ne le destinant pas à la profession de musicien, il fut envoyé à Alger, à l'âge de seize ans, et entra dans les bureaux de son oncle (M. Louis Farrenc), aujourd'hui trésorier payeur de la province de Constantine. Les affaires administratives, pour lesquelles M. Reyer avait peu de penchant, ne le détournaient pas de son goût pour la musique. Il jouait du piano, étudiait avec ardeur l'harmonie, organisait des concerts et devenait l'âme des salons où l'on faisait de la musique. Bientôt il fit ses premiers essais de composition dans des romances qui obtinrent de la vogue et se chantent encore ; enfin, lorsque le duc d'Aumale arriva à Alger, M. Reyer composa une messe qu'il dédia à la duchesse, et qui fut exécutée solennellement devant les princes. De bonnes choses furent remarquées dans cet œuvre, resté inédit jusqu'au moment où cette notice est écrite.

Après la révolution de 1848, M. Reyer se rendit à Paris, avec le dessein de se livrer sans réserve à la culture de l'art vers lequel il se sentait entraîné. Son premier soin fut de perfectionner, par des études nouvelles, ses connaissances dans la partie technique de la composition : ce fut sa tante, Mme Louise Farrenc, qui le dirigea dans ce travail, rendu facile par la vive intelligence du jeune artiste. Après avoir produit quelques œuvres légères qui ne lui fournissaient que d'insuffisantes ressources pour son existence, M. Reyer se lia d'amitié avec Théophile Gautier, qui écrivit pour lui le poëme d'une ode symphonique, avec des airs et des chœurs, sur un sujet oriental dont le titre était *le Selam.* Cet ouvrage fut exécuté avec succès au Théâtre-Italien, le 5 avril 1850 ; la critique toutefois opposa au *Sélam le Désert* de Félicien David, et crut voir dans l'un de ces ouvrages une imitation de l'autre, quoique M. Reyer n'eût puisé ses mélodies que dans son propre fonds, au lieu de les emprunter, comme son prédécesseur, aux chants des Arabes. Au *Selam* succéda *Maître Wolfram*, opéra en un acte, dont le poëme était de Méry, et qui fut représenté au *Théâtre-Lyrique*, le 20 mai 1854, quelques jours avant sa clôture. Repris plus tard à l'Opéra-Comique, il est resté au répertoire. Les conditions désavantageuses de la carrière de compositeur dramatique en France se montrent avec évidence dans celle de M. Reyer, car ce n'est qu'à de longs intervalles qu'il lui est donné d'aborder la scène. Le 20 juillet 1858 il fit représenter à l'Académie impériale de musique *Sacountala*, ballet en deux actes sur un sujet indien, dont le *scenario* était de Théophile Gautier. Malheureusement, la première représentation ne précéda que de peu de jours le départ pour Pétersbourg de Mme Ferraris, qui y jouait le rôle principal, et, plus malheureusement encore, les décors de *Sacountala* furent brûlés dans l'incendie du magasin de l'Opéra, rue Richer. *La Statue*, opéra en trois actes de M. Reyer, fut joué au Théâtre-Lyrique, le 11 août 1861, et y obtint un succès mérité. On y a remarqué, au premier acte, le chœur des fumeurs d'opium, la romance *Toi que n'atteint pas l'ardeur du soleil*, le finale du deuxième acte, le chœur *Bonjour, Bonjour,* dont le caractère a de l'originalité, au troisième acte le duo de *Margyane* et *Sélim,* et le trio qui le suit. En général, la partition de *la Statue* fait apercevoir dans le talent de M. Reyer un cachet individuel auquel il ne manque qu'une plume plus exercée dans l'art d'écrire : la charté, la simplicité s'y font parfois désirer. Le 21 août 1862, cet artiste a fait représenter à

Bade *Érostrate*, opéra en deux actes, dont le livret était écrit par Méry et M. Pacini. Le jour même de la répétition générale, l'auteur de la musique reçut la décoration de la Légion d'honneur. La reine de Prusse, qui assistait à la première représentation de cet ouvrage, fit demander le compositeur, le complimenta et lui envoya peu de temps après la décoration de l'Aigle rouge. Les autres productions de cet artiste consistent en mélodies détachées, parmi lesquelles on remarque un *Salve Regina*, un *Ave Maria* et un *O salutaris hostia*, une cantate exécutée à l'Opéra, un hymne intitulé *l'Union des Arts*, paroles de M. Méry, pour l'inauguration d'une nouvelle société d'artistes à Marseille, en 1862, et un recueil de quarante chansons anciennes dont il a écrit les accompagnements. Au moment où cette notice est écrite (1863), M. Reyer travaille à un opéra en cinq actes destiné à l'Académie impériale de musique (l'Opéra). Ses tendances sont celles que les succès des ouvrages de Weber ont données à l'Allemagne : puisse-t-il ne pas se laisser trop entraîner sur cette pente, qui a conduit fatalement aux excès de l'époque actuelle et à l'anéantissement du goût ! M. Reyer a donné des articles de critique musicale dans les journaux *la Presse*, la *Revue de Paris*, *le Courrier de Paris*, et d'autres.

REYHER (André), maître en philosophie et recteur du gymnase de Gotha, naquit le 4 mai 1601, à Heinrichs, près de Henneberg. Ses études ayant été terminées avec distinction, il fut nommé recteur à Schleusingen ; puis il fut appelé à Gotha, en la même qualité. Il y mourut le 2 avril 1673. Pendant qu'il était à Schleusingen, il publia une collection de dissertations sur les diverses parties des arts et des sciences, intitulée : *Margarita philosophica in annulo synopsis totius philosophiæ ;* Nuremberg, 1636, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Gotha, en 1669, in-8°. La douzième dissertation de ce recueil traite de la musique : elle avait été déjà publiée séparément, sous ce titre : *Epitome Musicæ pro Tyronibus;* Schleusingen, 1635, in-8°. On a aussi un autre ouvrage de Reyher, relatif à la musique, intitulé : *Specimen musicum pro exercitio hebraice conjugandi;* Gotha, 1671, in-4°.

REYMANN (Matthieu), en latin Reymannus, luthiste au service de l'électeur de Cologne, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'une collection de psaumes à quatre parties, arrangée pour le luth et publiée sous ce titre : *Cythara* (sic) *sacra, sive Psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accommodatæ ; Coloniæ*, 1613, in-4°.

REYMANN (F.-G.), maître des ballets du théâtre de la cour de Strélitz, vers 1783, y a composé un petit opéra intitulé *le Derviche.* On ignore si cet artiste est le même dont le Catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° Deux ouvertures à 13 instruments. — 2° Neuf symphonies à grand orchestre, dont trois concertantes. — 3° Concerto pour flûte principale. — 4° Idem pour hautbois. — 5° Treize *concertini* pour flûte, flûte d'amour, 2 violes, 2 cors et violoncelle. — 6° Trois sérénades pour huit instruments, et plusieurs quatuors pour des instruments à vent ou à archet.

REYMANN (P.-C.), harpiste qui a eu quelque réputation, vivait à Hambourg en 1810. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour harpe, violon et violoncelle, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois sonates pour harpe à crochets et violon, op. 8 ; ibid. — 3° Idem, op. 14, 15 et 17; Hambourg, Bœhme. — 4° Sonates pour harpe et flûte, op. 10, 11, 12; ibid. — 5° Thèmes variés pour harpe et violon, op. 7, 13, 16; ibid.

REYNITZSCH (Jean-Christophe-Guillaume), sous-bibliothécaire à Gotha, mort jeune, en 1810, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber Druyden und Druydensteine, Barden und Bardenlieder, Feste, Schmæusse*, etc. (Sur les druides et les pierres druidiques, les bardes et leurs chants, etc.); Gotha, Ettinger, 1802, in-8°, avec planches. Reynitzsch y traite de la musique des bardes et des scaldes, depuis la page 81 jusqu'à la page 123.

REYNWAAN (Jean-Verschuere), compositeur et écrivain sur la musique, prend au titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1787, les qualités d'organiste, carillonneur et docteur en droit à Flessingue (Zélande), et se donne le titre d'*avocat praticien,* au frontispice de son dictionnaire de musique (*practiseerend advocaat*). Il vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et mourut en 1806. Il a publié de sa composition, à Amsterdam, vers 1780, trois sonates pour le piano, op. 1. Il n'existait pas de dictionnaire de musique en hollandais lorsque Verschuere Reynwaan fit imprimer l'essai d'un livre de ce genre intitulé : *Musykaal konst-worden-boeck,* etc. (Vocabulaire de l'art musical) ; Middelbourg, 1789, in-8°. Il n'en parut d'abord que la première partie, contenant les lettres *A-E;* puis (au commencement de 1790) parut un cahier de la seconde partie ; mais l'auteur, frappé des défauts de son ouvrage, en arrêta la publication. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, il avait pris pour base de son dictionnaire

ceux de Brossard et de Jean-Jacques Rousseau; mais il avait abrégé l'étendue des principaux articles de ce dernier. Aucun des auteurs de bibliographies ou de biographies musicales n'a eu connaissance de ce premier dictionnaire de musique publié par Reynwaan. Son premier travail ayant été abandonné, il s'occupa d'une nouvelle rédaction d'un livre du même genre, dont la première partie parut sous ce titre : *Muzijkaal konst woordenboek, behetzende de Verklaaringen als mede het Gebruicken de Kracht der Kunstwoorden die in de Musijk voorkomen* (Lexique d'art musical, contenant l'explication de l'usage et de la signification précise des termes techniques employés dans la musique); Amsterdam, Wouter Brave, 1795, première partie, contenant les lettres *A-M*, 1 volume grand in-8° de 618 pages, avec beaucoup de planches. Par une sorte de fatalité, qui ne permettait pas à Verschuere Reynwaan de voir la fin de son travail, l'invasion de la Hollande par l'armée française, la conquête de la Zélande, au mois de février 1795, et la stagnation des affaires, qui en fut la suite, empêchèrent la publication de la seconde partie, qui n'a point paru plus tard. Ce qui était imprimé du livre fut mis au pilon en 1801; de là l'excessive rareté des exemplaires. Ce n'est qu'après des recherches infructueuses d'un grand nombre d'années que je suis parvenu à me procurer celui que je possède, au prix de 46 florins de Hollande. S'il n'est pas unique, il ne s'en faut de guère, car il n'en a jamais passé un exemplaire dans les nombreuses ventes de livres faites en Hollande. Telle qu'elle est exécutée, cette seconde rédaction de l'ouvrage peut être considérée comme un des meilleurs dictionnaires de musique. Une érudition solide règne dans la plupart des articles, et les définitions sont aussi précises que le permettait le génie de la langue hollandaise. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un vocabulaire hollandais des termes de musique, mais une explication en langue hollandaise des mots grecs, latins et italiens relatifs à cet art. Il me semble que ce vocabulaire polyglotte, adopté par Verschuere Reynwaan, est un défaut à l'égard des lecteurs à qui son ouvrage était destiné. On a aussi du même auteur un traité élémentaire de musique intitulé : *Catechismus der Musijk*, etc., Amsterdam, 1788, 1 volume in-8°. Le nom de l'auteur est écrit *Reynwaen* au titre de cet ouvrage, au lieu de *Reynwaan* qui se trouve au frontispice du dictionnaire.

REYS (Gaspard), était maître de chapelle d'une église de Lisbonne vers 1630, puis il alla remplir les mêmes fonctions à Braga, où il mourut. Élève de Duarte Lobo, excellent maître portugais, il montra de l'habileté dans l'art d'écrire par la composition de plusieurs messes, psaumes, motets et vilhancicos, qui se conservent dans l'église des Franciscains de Valladolid.

RHAW (Georges), ou RHAU, compositeur, écrivain didactique et célèbre imprimeur de musique, naquit en 1488, à Eisfeld, dans la Franconie. Le nom du maître qui lui enseigna la musique ainsi que le lieu où il fit ses études sont inconnus; on sait seulement qu'il était *cantor* et directeur de musique à Leipsick antérieurement à 1518, car il y publia au commencement de cette année la première édition de son traité de musique. En 1519 il fit exécuter une messe à 12 voix de sa composition, avant la discussion publique entre Luther et Eck, et un *Te Deum* après qu'elle eut été terminée. Rhaw s'établit ensuite à Wittenberg, et y fonda une imprimerie de musique, d'où sont sortis quelques recueils de compositions de célèbres musiciens allemands de la fin du quinzième siècle et de la première moitié du seizième. Il mourut à Wittenberg, le 6 août 1548, dans sa soixante-douzième année. Rhaw s'est fait connaître comme écrivain didactique par un traité élémentaire de musique, intitulé : *Enchiridion Musices, ex variis musicorum libris depromptum, rudibus hujus artis Tyronibus sane frugiferum*, Leipsick, Valentin Schumann, 1518, in-8° de 10 feuilles. Ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage, ce n'est qu'une compilation des principaux traités de musique publiés jusqu'à l'époque où il parut; mais cette compilation est bien faite. Le livre est divisé en deux parties : la première traite de la musique sous le rapport des intervalles, de la gamme par hexacordes, et des tons; la deuxième, de la musique mesurée. Les exemples sont écrits à trois et à quatre parties. Une édition retouchée et modifiée, qui paraît être la seconde, fut ensuite publiée par Rhaw, sous ce titre : *Enchiridion utriusque musicæ practicæ, a Georgio Rhaw, ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Vitebergensi congestum;* Wittenberg, 1530, in-8° de 11 feuilles. On voit par l'épître dédicatoire de cette édition que Georges Rhaw n'était pas seulement imprimeur de musique à Wittenberg, mais qu'il y remplissait aussi les fonctions de *cantor*, et qu'il avait écrit son livre pour ses élèves. Les bibliographes citent une troisième édition du même ouvrage, publiée à Wittenberg, en 1532, in-8°; une quatrième, de la même ville, 1536, in-8° de 11 feuilles; une cinquième, ibid., 1538, in-8°; une sixième, ibid., 1546, in-8°, et une septième, ibid., 1553, in-8°; ils en ont oublié une qui a paru dans la même ville en 1551, in-8° de 11

feuilles et demie. Je possède les éditions de 1536, 1551 et 1553 ; elles n'offrent pas de diffférences entre elles. Les deux dernières éditions ont été publiées par les héritiers de Rhaw. Il existe une édition sans nom de lieu et sans date : il est vraisemblable qu'elle est la plus ancienne. On trouve aussi des exemplaires de l'édition de Leipsick qui portent la date de 1520 : j'ignore si cette édition est réelle, ou si ce n'est qu'un changement de frontispice. A cette édition est réunie le *Libellus de compositione cantus*, de Galliculus. (*Voy.* ce nom.)

Comme éditeur et imprimeur de musique, Rhaw a publié quelques bons ouvrages didactiques et pratiques, parmi lesquels on remarque les livres de Martin Agricola (*voy.* ce nom) et le petit traité *De Compositione cantus* de Galliculus (*voy.* ce nom). On lui doit aussi de précieuses collections de compositions d'anciens maîtres allemands, entre autres : 1° *Selectæ harmoniæ quatuor vocum*, qui contient une Passion de Galliculus, une autre de Obrecht, et d'autres compositions de Jean Walther, de Lóuis Senfel, de Cellarius, de Ducis, de Eckel, de Stœlzer et de Henri Isaac. — 2° *Newe deutsche geistliche Gesænge* (Nouveaux cantiques religieux allemands, etc.), Wittenberg, 1544, qui contiennent 123 morceaux à quatre et cinq voix, à l'usage des écoles et qui renferment des compositions de Balthazar Resinarius, de Lupus Hellink, de Martin Agricola, de Louis Senfel, de Thomas Stœlzer, d'Arnold de Bruck, d'Étienne Mahu, de Virgile Hauck, de Benoît Ducis, de Sixte Dietricht, de Jean Weinmann, de Wolff Heintz, de Georges Vogelhüber, de Georges Forster et de Jean Stahl. Comme éditeur, Georges Rhaw a aussi publié une collection de messes intitulée : *Opus decem missarum quatuor vocum collectum a Georgio Rhawo*; Wittenberg, 1541, in-4°. Une des plus intéressantes publications de Rhaw, comme éditeur, est une collection de chansons françaises, latines et allemandes à deux voix, intitulée : *Bicinia gallica, latina et germanica*; *Wittebergæ*, 1545, petit in-4° obl. On y trouve en partition, pour deux voix, la plus ancienne tradition connue du chant suisse appelé *le Ranz des vaches*.

RHEIN (Frédéric), fils d'un maître de chapelle à Strasbourg, naquit dans cette ville, en 1771, et se livra dès sa jeunesse à l'étude de la flûte, sur laquelle il acquit un habileté remarquable. Après avoir voyagé dans la partie de l'Allemagne qui avoisine le Rhin, il se fixa à Vienne, et y mourut, à l'âge de vingt-huit ans, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1 ; Paris, Imbault. — 2° Six idem. op. 2 ; Paris, Bonjour. — 3° Premier concerto pour flûte et orchestre, op. 3 ; Spire, Bossler. — 4° Deuxième idem, op. 4 ; ibid. — 5° Six trios pour 2 flûtes et basson, op. 5 ; ibid. On trouve deux duos de flûte de cet artiste dans l'œuvre 26me de Hofmeister, publié à Vienne, chez Artaria.

Le frère aîné de Frédéric Rhein, qui était pianiste et hautboïste distingué, s'établit à Toulouse. Plus tard il retourna à Strasbourg, et s'y fit marchand de musique. Il était aussi attaché au théâtre de cette ville, en qualité de hautboïste. Un autre frère, flûtiste au théâtre des Variétés, à Paris, a publié deux œuvres de duos pour 2 flûtes, et un œuvre de sonates pour flûte et basse ; à Paris, chez Gaveaux. Enfin, le plus jeune des quatre frères, musicien dans un régiment, périt dans la campagne de Russie, en 1812.

RHEIN (Charles-Laurent), fils et neveu des précédents, naquit à Toulouse, le 24 février 1798. Élève de son père pour le piano, il joua en public, à Marseille, dès l'âge de cinq ans, des sonates de Clementi et de Mozart. Lorsque son père alla se fixer à Strasbourg, il l'y suivit et se livra à l'enseignement jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Arrivé à Paris en 1817, il fut admis comme élève au Conservatoire, et reçut des leçons de Pradher pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie, puis de Reicha pour la composition. Quelques mois après son entrée dans cette école, il obtint le second prix de piano au concours, et le premier prix lui fut décerné en 1818. Depuis cette époque jusqu'en 1832, M. Rhein fut considéré comme un des bons professeurs de piano qui se trouvaient à Paris. A la suite d'un voyage qu'il fit dans le midi de la France, il s'établit à Bordeaux, en 1836 ; puis il habita quelque temps à Lyon. Plus tard, il est retourné à Paris, où il paraît s'être fixé. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Sonates pour piano et violon, op. 20 et 21 ; Paris, Janet, Mme Lemoine. — 2° Rondoletto idem, op. 22 ; Lyon, Arnaud. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 18 ; Paris, Pacini. — 4° Duos pour piano et violon sur des thèmes de divers opéras, op. 26 ; Paris, Troupenas ; op. 31, Paris Pleyel ; op. 32, Paris, Frère ; op. 33, Paris, Zetter ; op. 43, sur un thème original, Paris, Pacini. — 5° Duos pour piano, op. 25, à quatre mains, sur des thèmes de *Wallace*, Paris, Colombier ; op. 36, pour harpe et piano, sur des thèmes des *Deux Nuits*, Paris, Janet. — 6° Études, op. 42, 44 ; Paris, Lemoine, Catelin. — 7° Fantaisies sur des thèmes d'opéras pour piano seul, op. 12, 45, 46, 47 ; Paris, Troupenas, B. Latte, Catelin. — 8° Variations idem, op. 7, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 34, 38, 41 ; ibid. — 9° Rondeaux idem,

op. 11, 22, 28, 31, 35; ibid. — 10° Polonaise brillante, idem, op. 40; Paris, Pacini.

RHEINECK (Christophe), né à Memmingen, le 1er novembre 1748, apprit dans sa jeunesse les éléments de la musique, et se livra ensuite à l'étude du clavecin. Dans un voyage qu'il fit en France, il habita quelque temps à Lyon, et y fit représenter son premier opéra, dont le sujet était *le nouveau Pygmalion.* Des amis le recommandèrent à Turgot, alors contrôleur général des finances, qui lui promit une place dans les fermes; mais avant de se fixer en France, il désirait revoir son père, qui mourut peu de jours après son retour à Memmingen. Par suite de cet événement, un mois s'écoula avant qu'il fût de retour à Paris; lorsqu'il y arriva, Turgot, tombé en disgrâce, ne put remplir sa promesse, et Rheineck, trompé dans ses espérances, prit le parti de retourner dans sa patrie. Il acheta l'auberge de Memmingen, se maria et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Il mourut en 1796, à l'âge de quarante-huit ans. On vante l'élégance et le bon goût de ses compositions, parmi lesquelles on trouve : 1° *Le nouveau Pygmalion*, opéra-comique français. — 2° *Le Fils reconnaissant*, opéra-comique, composé à Lyon pour un théâtre de société. — 3° *Renaud et Armide*, grand-opéra allemand, représenté à Memmingen, en 1779. — 4° *Der Todesgang Jesu,* oratorio allemand, en 1778. — 5° Messe solennelle (en manuscrit). — 6° Mélodies pour le recueil de cantiques de Schelhorn. — 7° Quatre recueils de chansons allemandes, dont le premier fut publié en 1770. — 8° Quelques pièces de clavecin dans la collection publiée à Spire, par Bossler. — — 9° Six concertos pour le clavecin, restés en manuscrit.

RHESA (Louis-Fedemir), professeur à l'université de Kœnigsberg, est né en Lithuanie, vers 1785. Savant philologue, il a publié divers écrits relatifs aux antiquités de son pays, particulièrement sur la bible en langue lithuanienne, sur les poëmes historiques, et sur les chansons populaires de la Lithuanie. Ce dernier ouvrage a pour titre : *Dainos oder Lithauische Volksliedern gesammelt, ubersetz und mit gegenüberstudene Urtext herausgegeben. Nebst einer Abhandlung über die Lithauischen Volksgedichte* (Chansons populaires de la Lithuanie réunies en collection, etc. Avec une dissertation sur la poésie lithuanienne et des exemples de musique) ; Kœnigsberg, 1825, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Berlin, en 1843, 1 vol. in-8°.

RHIEMANN ou **RIEMANN** (Jacques), musicien au service de l'électeur de Hesse-Cassel, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est connu par les ouvrages suivants, publiés à Amsterdam, chez Roger : 1° Suites de pièces pour la basse de viole et basse continue, op. 1. — 2° Six sonates pour violon seul et basse continue, op. 2. — 3° Sonates en trios pour violon, basse de viole et basse continue, op. 3.

RHODE (Jean-Frédéric), facteur d'orgues à Dantzick, y a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Pierre, de quarante jeux, et celui de Saint-Jean, de trente jeux.

RHODE (Jean-G.), savant littérateur et historien, né en Silésie, mort à Breslau, le 23 août 1827. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Theorie der Verbreitung des Schalls, für Baukunstler* (Théorie de la propagation du son, pour les architectes) ; Berlin, Dunker, in-8°, avec une planche. Le titre, tel qu'il est cité par Lichtenthal et Becker, est inexact.

RHODIGINUS, dont le nom véritable était RICCHIERI (Louis), prit son nom latin de Rovigo, où il reçut le jour en 1447. Après avoir terminé ses études de philosophie à Ferrare, et de droit civil et canonique à Padoue, il fit un voyage en France, puis s'établit à Rovigo, où il obtint une chaire de professeur, en 1497. Banni de sa patrie un an après, il alla enseigner à Vicence, puis à Padoue, eut une vie agitée par les événements politiques, et mourut à Rovigo, en 1525. Dans son livre intitulé *Lectionum antiquarum libri XXX*, dont la première édition fut publiée à Venise, par Alde, en 1516, in-fol., il traite de la musique des anciens aux chapitres 3me et 9me du livre cinquième, dans tout le livre neuvième, dans les chapitres 11me et 15me du dix-neuvième livre, dans le 26me du livre vingt-septième, et dans le chapitre 16me du livre vingt-neuvième.

RHYZELIUS (André-Olaus), né dans un village de la Suède, en 1677, fut professeur de théologie à l'université d'Abo, puis aumônier de Charles XII, et enfin évêque de Lindkœping. Il mourut dans cette ville, en 1756. Il a écrit une dissertation en langue suédoise intitulée : *Christelig Orgelwerks Inwigning* (Introduction de l'orgue dans les églises chrétiennes) ; Upsal, 1733, in-4°.

RIARIO SFORZA (Le duc Jean), amateur distingué de musique, naquit à Naples, le 21 mai 1769. Destiné par sa famille au service militaire de la marine, il fut envoyé au lycée de Portici pour y étudier les sciences dont la connaissance est indispensable dans cette carrière. Son organisation le portait précisément vers l'étude des mathématiques, dans lesquelles il fit de rapides progrès. Déjà il était parvenu au grade de capitaine de vaisseau, lorsque la mort de son frère

aîné, ayant changé sa position, le détermina à donner sa démission. Dès sa jeunesse il avait cultivé la musique avec passion et succès : il se livra à la composition dans les loisirs de sa retraite à la campagne. Le mérite de ses ouvrages, dont il envoya quelques-uns à l'Académie des philharmoniques de Bologne, le fit admettre au nombre des membres de cette société. Le duc Riario mourut du choléra, le 4 décembre 1836, à l'âge de soixante-sept ans, On connaît de lui les productions dont voici la liste : 1° Messe à quatre voix, chœur et orchestre ; — 2° *Dixit* pour voix de basse, chœur et orgue ; — 3° *Salve Regina* à trois voix et orchestre ; — 4° *Tantum ergo* pour voix de basse et orchestre ; — 5° *Stabat Mater* à trois voix, chœur et orgue ; — 6° *Magnificat* pour un chœur à quatre voix, sans instruments ; — 7° *Piramo e Tisbe*, opéra sérieux ; — 8° *Saffo*, idem ; — 9° *Armide*, action théâtrale. Le duc Riario a composé aussi plusieurs cantates et des pièces de chant avec accompagnement de piano.

RIBBE (Jean-Chrétien), médecin, littérateur et amateur de musique, vécut à Berlin, vers la fin du dix-huitième siècle, et y existait encore en 1822. Il a publié les compositions suivantes : 1° Six sonates pour clavecin et flûte ; Berlin, 1789. — 2° Trois grands duos concertants pour 2 flûtes, Berlin, Hummel, 1798.

RIBERA (Bernardin), musicien espagnol, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On croit qu'il fut maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, parce que cette église est la seule où se trouvent ses œuvres, et l'on y voit, par les livres capitulaires, que Cristoval Morales (*voyez* ce nom) est postérieur à Ribera. Ce maître n'est connu que par ses ouvrages ; mais le rare mérite du *Magnificat* et des deux motets publiés par M. Eslava (*voyez* ce nom) dans sa *Lira sacro-hispana*, d'après les manuscrits de l'église de Tolède, font regretter qu'on ne possède pas de renseignements plus précis sur leur auteur. Ce qui le distingue de ses prédécesseurs, c'est l'expression du caractère des paroles, et des tendances d'innovations dans la tonalité et dans la modulation. Il existe dans la cathédrale de Tolède un volume manuscrit de la plus grande beauté qui contient les messes composées par Ribera.

RIBOCK (J.-J.-H), docteur en médecine à Luchow, petite ville près de Lunebourg, y est mort, en 1784, ou, suivant d'autres renseignements, a cessé de vivre à Hanovre, en 1785. Amateur de flûte, il s'occupa du perfectionnement de cet instrument et publia sur ce sujet : 1° *Bemerkungen über die Flœte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben* (Observations sur la flûte et essai d'une instruction sur une construction améliorée de cet instrument) ; Stendhal, 1782, in-4° de 62 pages avec 7 planches. Les idées de Ribock pour le perfectionnement de l'instrument consistent, d'une part, dans le rétrécissement du tube vers l'embouchure ; idée reprise plus tard par Bœhm (*voyez* ce nom), et de l'autre par l'addition de deux clefs, qui en portèrent le nombre jusqu'à cinq, au moyen desquelles on put jouer dans tous les tons, et exécuter plusieurs trilles qui ne pouvaient se faire auparavant. — 2° *Ueber Musik, an Flœtenliebhaber insonderheit* (Sur la musique, particulièrement pour les amateurs de flûte), dans le Magasin de musique, publié par Cramer (t. I, p. 686-736).

RIBOVIUS (Laurent), né à Greifswalde dans les premières années du dix-septième siècle, fut *cantor* et maître d'école à Lœbenicht, près de Kœnigsberg. On a de lui un traité élémentaire de musique, par demandes et réponses, intitulé : *Enchiridion musicum, oder kurzer Begriff der Singkunst* ; Kœnigsberg, 1638, in-8° de onze feuilles et demie. Dans la même année, Ribovius a publié une deuxième édition augmentée de cet ouvrage, aussi à Kœnigsberg, en 16 feuilles et demie in-8°.

RICCARDI (Françoise), connue sous le nom de Mme PAER, cantatrice distinguée, est née à Parme, en 1778. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour la musique, elle se livra à l'étude du chant sous la direction de Fortunati. A l'âge de seize ans, elle débuta avec succès au théâtre de Brescia, où elle chanta avec le célèbre ténor David (père). En 1795, elle parut comme prima donna sur le théâtre de Milan, puis chanta à Parme, à Florence, revint à Milan à l'automne de 1796, puis alla à Bologne, et enfin chanta à Milan au carême de 1798. Devenue la femme du célèbre compositeur Paër, elle le suivit à Vienne, à Dresde et à Paris, où elle chanta en 1807 et 1808 au théâtre de la cour. Séparée ensuite de son mari, elle retourna en Italie, et se fixa à Bologne.

RICCATI (Le comte Giordano), habile géomètre, architecte et amateur de musique, naquit à Castel-Franco, près de Trévise, le 28 février 1709. Fils d'un mathématicien habile, il apprit de lui les mathématiques, et se livra de bonne heure à la culture des arts. Il mourut à Trévise, le 20 juillet 1790. On a de lui les productions suivantes : 1° *Saggio sopra le leggi del contrappunto* ; Castel-Franco, 1762, in-8° de 155 pages. — 2° *Delle corde ovvero fibre elasti-*

che, Bologne, 1777, in-4° de 246 pages, avec planches. — 3° *Soluzione della difficoltà proposta dal dottissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera :* Delle corde, ovvero fibre elastiche, etc. (dans la *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici* de Cologera, t. 19, p. 287). — 4° *Lettera al chiarissimo Sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l' artefizio di cui si serve la natura per far sì, che incitata una corda al suono, s' adatti in brevissimo tempo ad una curva bilanciata ed isocrona* (Nuovo Giorn. de letterati d'Italia, Modène, 1778, t. 13, p. 62-79). — 5° *Lettera al Sig. Arciprete Nicolai, in cui nuovamente si difende dalla nota di petizione di principio la formola colla quale il cav. Newton determina la velocità della propagazione del suono per l' aria* (*ibid.*, ann. 1777, t. 12, p. 320-331). — 6° *Lettera II, in cui si determina l' equazione generalissima delle curve bilanciate ed isocrone* (ibid., tome 4, page 269). — 7° *Delle vibrazioni sonore dei cilindri*, dans le premier volume des *Memorie di matemat. e fisica della società italiana ;* Vérone, 1782, in-4°. — 8° *Dissertatione fisico-matemat. delle vibrazioni del tamburro* (*Saggi scientifici e letterati dell' Academia di Padova*, tome 1, 1786, grand in-4°, p. 419-446). — 9° *Lettere due all' ornatissimo Padre D. Giovenale Sacchi*, etc. (dans le *Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia*, 1789, t. 45, p. 170). Ces lettres contiennent un aperçu de l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie. — 10° *Del suono falso. Dissertaz. acustico-matematica* (*Prodromo dell' Enciclopedia italiana ;* Sienne, 1779, in-4°, page 96). — 11° *Riflessioni sopra il libro primo della scienza teorica e pratica della musica del P. Valotti* (Nuovo Giorn. de' Letterati d' Italia, tome 23, pages 45-115). — 12° *Esame del sistema musicale di M. Rameau* (ibid., tome 21, pages 47-97). — 13° *Esame del sistema musico del Sig. Tartini* (ibid., tome 22, pages 169-272)

RICCHEZZA (Dominique), compositeur napolitain, fut élève du Conservatoire de San Onofrio, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Appelé au poste de maître de chapelle de l'église des PP. de l'Oratoire, ou Filippini, de Naples, il écrivit pour les *funzioni* de cette maison les oratorios dont les titres suivent : 1° *La Fede trionfante ;* — 2° *San Giusto ;* — 3° *Le gare degli elementi.* — 4° *Nabucco ;* — 5° *Il trionfo della grazia ;* — 6° *Il sacrifizio di Abele ;* — 7° *San Martino vescovo ;* — 8° *Il Sospetto di San Giuseppe ;* — 9° *La Rovina degli Angeli ;* — 10° *La Verità de' sogni di Giuseppe ;* — 11° *San Eustachio ;* — 12° *San Francesco Saverio ;* — 13° *San Giovanni Battista.* Toutes les partitions de ces ouvrages existent dans la Bibliothèque des PP. de l'Oratoire, à Naples.

RICCI (David), ou RIZZIO, excellent luthiste, né à Turin, en 1540, était fils d'un musicien de cette ville. En 1564, il accompagna l'ambassadeur de Sardaigne à la cour de la reine Marie d'Écosse ; mais arrivé à Édimbourg, ce seigneur lui donna son congé, et Ricci n'eut pas d'autre ressource que d'entrer dans la musique de la chambre de la reine. Il n'y fut pas longtemps inaperçu ; Marie l'attacha à sa personne, en qualité de chanteur et de luthiste ; puis elle en fit son secrétaire et son favori. Les faveurs dont l'artiste était comblé par la reine excitèrent la jalousie des courtisans, qui, éveillant les soupçons de l'époux de Marie Stuart, lui firent prendre la résolution d'assassiner Ricci. Le 9 mars 1566, les conjurés s'introduisirent dans l'appartement de la reine, et poignardèrent son favori à ses côtés. Quelques écrivains ont attribué à Ricci la composition de plusieurs anciens airs écossais, encore célèbres aujourd'hui ; mais leur erreur est manifeste, car ces airs sont d'un temps plus reculé que celui où vécut ce musicien, et remontent au moins au règne du roi Jacques.

RICCI (Michel-Ange), musicien, né à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé des madrigaux à 1, 2, 3, 4 et 5 voix avec basse continue, qui ont été insérés dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergamen.;* Venise, 1615, in-4°.

RICCI (Augustin), maître de chapelle à Padoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 2 chœurs. — 2° *Kyrie*, à 4 voix. — 3° *Beatus vir*, à 4. — 4° *Ave Maris stella*, à 4. — 5° *Si quæris miracula*, à 8. — 6° *Veni Creator spiritus*, à 4. Ces ouvrages sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome

RICCI (Pascal), naquit à Como, en 1733, et étudia la musique sous la direction de Vignati, maître de chapelle à Milan. Entré dans les ordres, il prit le titre d'abbé, sans cesser de cultiver la musique avec succès. Après avoir fait plusieurs voyages en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, il se rendit à Paris, où il publia plusieurs ouvrages de sa composition ; puis il retourna à Como, où il obtint le titre de maître de chapelle. Il y vivait encore dans les dernières années du dix-huitième siècle. Parmi

ses compositions, on remarque des quatuors et des trios de violon d'une bonne facture. Il a aussi publié à Paris un traité de l'art de jouer du piano, intitulé : *Méthode ou Recueil des connaissances élémentaires pour le piano-forté ou clavecin*; Paris, Lachevardière, 1788, in-4°. On cite de la composition de Ricci un *Dies iræ* dont l'effet était saisissant.

RICCI (Louis), compositeur dramatique, né à Naples, en 1808, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été admis avec son frère Frédéric (*voyez* la notice suivante) au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*, de sa ville natale, il y étudia l'art du chant et l'accompagnement des *partimenti*, puis il devint élève de Zingarelli pour la composition. Louis Ricci fit exécuter en 1828, au petit théâtre de cette école, son premier opéra intitulé : *L'Impresario in angustie*. Dans la même année, il écrivit à Rome, pour le théâtre *Valle*, *L'Orfanello di Ginevra*, drame musical qui obtint un brillant succès. Après cet ouvrage, les deux frères se réunirent pour composer en commun les opéras suivants : 1° *Il Sonnanbulo*, joué sans succès à Rome, au théâtre *Valle*, en 1829. — 2° *L'Eroina del Messico, ossia il Fernando Cortez*, représenté au théâtre *Tordinone*, dans la même ville, le 9 février 1830, et qui ne réussit pas. — 3° *Il Colombo*, à Parme, à la même époque, qui ne fut pas plus heureux. Cette dernière chute décida les frères Ricci à séparer leurs travaux. En 1831, Louis donna à Turin *Annibale in Torino*, et dans la même année il fit représenter à Milan *Chiara di Rosenberg*, qui eut un grand succès et fut joué dans toute l'Italie, à Berlin, à Vienne, à Weimar, et même à Constantinople, à New-York et au Brésil. En 1832, il écrivit à Milan *La Neva*, opéra en trois actes qui ne réussit pas. Il fut plus heureux dans *Il Diavolo condannato a prender moglie*, joué à Naples dans la même année, et qui réussit également à Rome, à Milan et à Venise. Un des plus grands succès de Louis Ricci fut celui qu'il obtint à Parme au carnaval de 1833, avec *Il nuovo Figaro*, puis dans toute l'Italie, à Berlin et à Vienne. Cet ouvrage a été joué aussi sous le titre de *Le Nozze di Figaro*. *La Gabbia de' matti*, écrit à Rome, puis à Milan, dans la même année, n'eut pas une longue existence. Au carnaval de 1834, *I due Sergenti* du même compositeur eut peu de succès; mais cet opéra fut suivi de celui qui a pour titre : *Un' Avventura di Scaramuccia*, représenté à Milan, charmant ouvrage, dont le succès fut universel, et qui, par la verve comique ainsi que par le charme des mélodies, peut prendre place parmi les meilleures productions théâtrales du dix-neuvième siècle. *Erano due, or son tre*, joué à Turin à la fin de 1834, fut aussi un des beaux succès de Louis Ricci : cet ouvrage fut représenté partout. Dans l'année suivante il donna à Naples *Aladino*, qui ne réussit pas. Il se releva un peu dans *la Dama colonello*, joué dans la même ville, à l'automne de la même année. *Maria di Montalban*, écrit ensuite à Milan, eut une chute complète. *La Serva et l'Ussaro*, joué en 1836, ne fut pas plus heureux. A la suite de cette chute, les deux frères se réunirent de nouveau et donnèrent à Naples *Il Disertore suizzero*, qui eut quelque succès, ainsi que *Crispino e la Comare*. Le dernier ouvrage heureux donné par Louis Ricci fut l'opéra bouffe *Chi dura vince*, écrit à Milan en 1837, et qui fut joué partout en Italie. Dans la même année, il fut appelé à Trieste comme maître de chapelle de la cathédrale et directeur de musique au théâtre. Il se livra dès lors à la composition de la musique d'église, ainsi qu'à ses fonctions au théâtre et cessa d'écrire pour la scène. Cet artiste distingué occupait ces positions depuis vingt ans, lorsque sa raison se dérangea, dans l'été de 1857. Sa famille venait de le faire placer dans l'hôpital des aliénés à Prague, lorsque je me trouvai dans cette ville en 1858 : il y languit environ dix-huit mois, et mourut le 1er janvier 1860.

RICCI (Frédéric), frère du précédent, et comme lui compositeur dramatique, né à Naples, en 1809, fit, comme son frère, ses études musicales au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*. Sorti de cette école, il se livra d'abord à l'enseignement du chant, puis le premier succès de son frère à Rome le détermina à s'essayer aussi dans la composition pour la scène. Outre les ouvrages qu'il a écrits en collaboration de son frère, il a donné à Venise, en 1835, *Monsieur Deschalumeaux*, qui réussit et fut joué avec succès à Florence, Trieste, Gênes et Turin. Après cet ouvrage, Ricci laissa passer quelques années sans aborder le théâtre, paraissant borner sa carrière aux fonctions de professeur de chant. Il reparut à la scène par l'opéra intitulé : *La Prigione d'Edimbourg*, joué à Trieste au printemps de 1838, et qui fut son plus grand succès, car l'ouvrage fut représenté sur tous les théâtres de l'Italie. Il fut suivi d'*un Duello sotto Richelieu*, qui ne réussit pas à Milan, en 1839. Un silence de deux années suivit la représentation de cet opéra. En 1841, Frédéric Ricci écrivit à Florence *Michelangelo e Rolla*, qui ne réussit pas et qui fut suivi, à Milan, en 1842, de *Corrado d'Altamura*, un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Dans l'année suivante il donna, dans la même ville, *Vallom-*

bra, qui n'eut qu'une courte existence. Les deux dernières productions dramatiques de ce compositeur sont *Isabella de' Medici*, jouée à Trieste, sans succès, en 1845. et *Estella di Murcia*, qui eut une chute complète, à Milan, dans l'année suivante. Au résumé, deux ouvrages, *La Prison d'Édimbourg* et *Corrado d'Altamura* sont tout ce qui est resté des travaux de Frédéric Ricci. Cet artiste a passé quelque temps en Espagne et en Portugal comme directeur de musique des théâtres de Madrid et de Lisbonne, puis il a été appelé à Pétersbourg. En 1858, je l'ai trouvé à Prague, où il était venu avec quelques artistes distingués de sa patrie, à l'occasion du 50e anniversaire de la fondation du Conservatoire de cette ville. Ce fut alors qu'ayant visité l'hôpital des aliénés de Prague, il remarqua la bonne tenue de l'établissement ainsi que les soins touchants prodigués à ces infortunés, et conçut le dessein d'y placer son frère, récemment privé de la raison par un ramollissement du cerveau. Des recueils d'ariettes italiennes et des albums pour le chant, de la composition de Frédéric Ricci, ont été publiés à Milan, chez Ricordi.

RICCIO (Antoine-Théodore), savant musicien, né à Brescia, vers 1540, fut d'abord maître de chapelle à Ferrare, et y acquit de la réputation comme compositeur; puis il entra au service de l'empereur, à Vienne. Son humeur inconstante lui fit bientôt quitter cette nouvelle position pour aller à Dresde, où il se fit protestant et se maria. En 1579, il s'éloigna de cette ville pour aller à Kœnigsberg, où le margrave de Brandebourg le fit son maître de chapelle. Suivant les biographes italiens, Riccio aurait bientôt après quitté cette position pour se rendre à Wittenberg, où il serait mort, en 1580; mais Pisanski assure, dans son Histoire littéraire de la Prusse (part. I), qu'il vivait encore à Kœnigsberg en 1583. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *Libro* 1° *de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise, 1567, Gardane, in-4°. — 2° *Libro* 2° *de' Madrigali a* 6, 7, 8 *e* 12 *voci*; ibid., 1567, in-4°. — 3° *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei, novamente dati in luce da Teodoro Riccio Bresciano, italiano, maestro di capella del' illustriss. et eccellentiss. signor principe, il signor Georgio Frederico, marchese di Brandenburgo, duca di Prussia, et Burggravio di Norimbergo. In Norimberga, appresso Catharina Gerlachin et Heredi di Giovanni Montano*, 1577, in-4°.— 4° *Cantiones sacræ* 5, 6 *e* 8 *vocum, tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissime*; Nuremberg, 1576, in-4°. — 5° Un livre de messes, publié à Kœnigsberg, chez Osterberger, en 1579. — 6° *Motettæ quinque et plurim. vocum. Regiomonti Borussiæ* (Kœnigsberg), *in officina Georgii Osterbergeri*, 1580. Ce recueil, où l'on trouve des motets à cinq, six, huit et douze voix, est le second livre du précédent. — 7° *Introitus qui in solemnitatibus majoribus et præcipuorum sanctorum festis in Ecclesia decantari solent*; Venise, 1589, in-4°.

RICCIO (Jean-Baptiste), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Divine laudi musicali a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci*. — 2° *Canzoni da sonare a* 1, 2, 3 *et* 4 *stromenti*.

RICCIO (Ange-Marie), docteur en théologie et professeur de littérature grecque, à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un recueil de dissertations philologiques intitulé : *Dissertationes Homericæ*; Florence, 1741, 3 volumes in-4°. On y trouve les dissertations suivantes relatives à la musique : 1° *De Achille cithara canente, veterique Græcorum musica* (tome II, page 31). — 2° *An musica curantur morbi* (tome II, page 51). — 3° *De musica virili et effeminata Græcorum nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus* (t. III, p. 41).

RICCIUS (Auguste-Ferdinand), né le 26 février 1819, à Bernstadt, près de Herrnheit, dans la Lusace, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans il jouait déjà sa partie de violon ou de flûte dans les concerts de la société d'harmonie de sa ville natale, dont son père, simple maître ouvrier, était membre. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il apprit à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue, sous la direction de Schœnfeld, *cantor* de la ville. En 1833, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires : il y devint membre de la Société de chœurs, dont il eut plus tard la direction, et le musicien de la ville, nommé *Zimmermann*, lui donna des leçons de plusieurs instruments. Ce fut aussi à Zittau qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1840 il se rendit à l'université de Leipsick, où il se livra à l'étude de la théologie pour satisfaire au désir de ses parents. Cependant son penchant pour la musique s'accroissait de jour en jour, après trois ans de lutte entre sa passion pour cet art et le vœu de sa famille, il finit par rompre avec la théologie et embrassa la profession d'artiste musicien. Trop pauvre pour payer

les leçons d'un maître de composition, il s'instruisit par la lecture des traités de théorie, ainsi que par l'étude des œuvres classiques des plus célèbres compositeurs. Quelques leçons de chant et d'harmonie qu'il donnait à bas prix étaient alors ses seuls moyens d'existence. La publication de ses premiers ouvrages le fit connaître d'une manière avantageuse, et dès lors sa position s'améliora. En 1849, la société musicale connue sous le nom d'*Euterpe* le choisit pour diriger l'orchestre de ses concerts. Il conserva cette position jusqu'en 1855, où il fut le successeur de Rietz dans la direction de l'orchestre du théâtre de Leipsick. Il exerce encore aujourd'hui (1863) les mêmes fonctions. Au nombre des principales productions de Riccius, on remarque plusieurs morceaux intercalés dans les opéras représentés au théâtre de Leipsick, une ouverture de concert, une autre ouverture pour *La Fiancée de Messine*, composée à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller, et la grande cantate *la Consécration de la force*, sur le poëme de Zacharie Werner. Riccius s'est aussi distingué par le mérite de ses *Lieder* et de ses chants à plusieurs voix, de plusieurs airs de concert pour soprano ou ténor, quelques morceaux de musique religieuse, un bon trio pour violon, alto et violoncelle, un duo pour piano et cor, une sonate pour piano, et une suite de petits morceaux à deux ou quatre mains pour le même instruments.

Deux neveux de Riccius se sont aussi fait connaître comme des artistes de talent. L'aîné (Charles), né le 26 juillet 1830, est violoniste et directeur de musique au théâtre de Dresde; son frère (Henri), né en 1831, fut aussi attaché à la chapelle royale de Dresde, puis il vécut quelque temps à Cologne, et enfin il s'est fixé en Angleterre. Il y est professeur de musique dans une grande maison d'éducation à Uppingham, près de Londres. Tous deux ont publié des ouvrages de leur composition, particulièrement pour le chant.

RICCOBONI (Louis), acteur italien, désigné au théâtre sous le nom de *Lelio*, naquit à Modène, en 1677. La troupe italienne qu'il avait formée, d'après l'ordre du duc d'Orléans, régent du royaume de France, fut amenée par lui à Paris, et y débuta au mois de mai 1716. Riccoboni en fut un des principaux acteurs. Il se retira de la scène en 1729, et alla vivre quelque temps à Parme; mais il revint plus tard à Paris, et y mourut, le 6 décembre 1753. On a de lui les ouvrages intitulés : 1° *Dell' arte rappresentativa, capitoli sei, in terza rime;* Londres, 1728, in-8°. — 2° *De la réformation du théâtre;* Paris, 1743, in-12 de 337 pages. — 3° *Histoire du théâtre italien*, etc.; Paris, 1728-1731, 2 volumes in-8°. — 4° *Réflexions historiques et critiques sur différents théâtres de l'Europe;* Paris, 1738, in-8°. On trouve dans ces livres quelques renseignements concernant l'Opéra.

RICCOBONI (Antoine-François), fils du précédent, né à Mantoue, en 1707, mourut à Paris, le 15 mai 1772. Il fut acteur de la comédie italienne de cette ville, sous le nom de *Lelio*, depuis 1726 jusqu'en 1750. Il a donné quelques pièces de sa composition au théâtre où il était attaché, et a fait imprimer un ouvrage estimé intitulé : *L'Art du théâtre, à Madame ****, *suivi d'une lettre au sujet de cet ouvrage;* Paris, 1750, in-8° de 102 pages. Une deuxième édition a paru en 1752, in-8°.

RICHAFORT (Jean) ou RICHEFORT, dont le nom est écrit par les Italiens RICCIAFORTE, compositeur belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, eut pour maître Josquin des Prés, suivant ce que nous apprenent Du Verdier (*Biblioth. française*, tome III, page 83, édit. de Rigolet de Juvigny), et le poëte Ronsard (*Mélange de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes à* 5, 6, 7 *et* 8 *parties;* Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1572, in-4° obl., dans la préface). Il devint maître de musique (maître de chapelle) de l'église Saint-Gilles de Bruges, en 1543, comme successeur de Jean Claus, et conserva cette position jusqu'à la fin de 1547. Son successeur, en 1548, fut Jean Bart, prêtre. Il est vraisemblable que cette année 1547 est celle du décès de Richafort, car Guichardin le place, dans sa *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, au nombre des musiciens belges qui avaient cessé de vivre avant 1556. Richafort fut considéré comme un habile maître de son temps; Glaréan lui accorde (*Dodecach.*, p. 288) des éloges qui sont justifiés par le mérite des morceaux de sa composition que j'ai mis en partition. La collection la plus considérable de ses œuvres se trouve dans un manuscrit du seizième siècle qui est à la bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Le manuscrit in-folio des archives de la chapelle pontificale, à Rome, coté n° 38, contient plusieurs motets de ce musicien. La plupart des recueils publiés dans la première moitié du seizième siècle à Venise, Louvain, Anvers et Paris, renferment aussi des motets de sa composition. Dans le deuxième livre des motets dits *de la corona*, publié par Petrucci, à Fossombrone, en 1519, on trouve un *Miseremini mei*, à 4 voix, dont il est auteur. Le huitième livre de motets à quatre, cinq et six parties, imprimé chez Pierre Attaingnant, à Paris, en

1534, in-4°, gothique, contient un *Veni electa* du même artiste. Enfin, on trouve des compositions de ce musicien dans la *Fior de Mottetti tratti dalli Mottetti del Fiore* (Venise, Ant. Gardane, 1539); à la suite des *Magnificat* de Moralès (Venise, Jérome Scoto, 1543); dans les *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum* (Augsbourg, Kriestein, 1540); dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, publiées par Sigismond Salblinger, chez le même, en 1545; dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ* (Nuremberg, J. Petreius, 1538); dans le *Tomus secondus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum* (ibid., 1539); dans le *Selectissimarum motetarum, partim quinque partim quatuor vocum, Tomus primus* (ibid., 1540); dans les livres premier, deuxième, quatrième, sixième et douzième de la grande collection de motets, en vingt livres, publiée par Attaingnant, à Paris, 1534-1541; dans les recueils de motets et de chansons imprimés à Lyon, chez Jacques Moderne, et dans plusieurs autres collections. Georges Schielen (*in Bibliot. Enucl.* page 327), et Gesner (*in Pandect.* l. 7, t. VI, fol. 63) attribuent à Richafort un *Compendium musicale*, qui ne paraît pas avoir été imprimé.

RICHARD (Balthazar), musicien au service de l'infante Isabelle, naquit à Mons, en Hainaut, vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Litaniæ beatissimæ Mariæ Virginis Lauretanæ*, 5, 6, 7, 8, 9 *et* 12, *tam vocibus quam instrumentis modulatæ, quibus missa octonis vocibus adjuncta est. Componebat Baltazar* (sic) *Richard, Hannonius Montensis, Smæ. Isabellæ, Hispaniarum infantis, in aulæ ejus sacello in Belgio cornicen, cum basso continuo ad organum;* Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, imprimeur de musique, 1631, in-4°.

RICHARD (Louis), bachelier en musique, professeur et organiste de la Madeleine à Oxford, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il mourut en 1639, et eut pour successeur Arthur Philips. En 1630, il fit exécuter à Whitehall une mascarade de sa composition intitulée *Salmacida spolia*.

RICHARD (Martin); Voyez RINCKHARD.

RICHARD (Paulin), employé à la bibliothèque impériale de Paris, est né à Rodez (Aveyron), le 17 juin 1798. Il était âgé d'environ trente ans lorsqu'il se livra à l'étude du chant sous la direction de Garcia, ce qui le jeta dans des recherches historiques et théoriques sur cet art, lesquelles toutefois n'ont rien produit. M. Richard a fourni quelques articles à la *Revue musicale*, à la *Gazette musicale de Paris*, et à *la France musicale*.

RICHER (André), né à Paris, en 1714, fut admis dans les pages de la musique du roi, et fit ses études musicales sous la direction de Lalande et de Bernier. Plus tard, il fut attaché à la chapelle de Louis XV, et y fit exécuter plusieurs motets. Ses cantates ont été gravées à Paris, vers 1750. Richer eut trois fils, qui firent leur profession de la musique : le premier était habile violoncelliste; le second, attaché à la cour de Parme, avait du talent sur le violon; le dernier, chanteur, est le sujet de l'article suivant.

RICHER (Louis-Augustin), fils d'André, naquit à Versailles, le 26 juillet 1740. A l'âge de huit ans, il entra chez les pages de la chapelle du roi, et il en sortit en 1756. Dès sa neuvième année, il s'était fait entendre dans quelques motets, et la beauté de sa voix lui avait fait accorder une pension par Louis XV. Son début au Concert spirituel fut brillant : on admira sa belle voix de ténor et son goût naturel. Après la mort de son père, il eut le titre de maître de musique du duc de Chartres et du duc de Bourbon. En 1779, le roi lui accorda la survivance de la charge de maître de musique des enfants de France, dont il remplit les fonctions après la mort de Lagarde. La révolution l'ayant privé de ses emplois et de ses pensions, il trouva, pour compensation, une place de professeur de chant au Conservatoire. Il mourut à Paris, le 6 juillet 1819. On a gravé de sa composition deux livres de cantatilles, un livre de romances, et un livre de chansonnettes.

RICHOMME (Antoine-Jacques), graveur de musique, né à Paris, le 18 septembre 1754, s'est fait remarquer par la perfection de son travail, et a fait faire de grands progrès à l'art de la gravure de la musique en France. Élève de Mlle Vendôme, il se montra bientôt plus habile que son modèle. Ses premiers soins eurent pour objet de rendre les poinçons plus élégants dans leurs formes que ceux qui existaient avant lui. C'est Richomme qui a gravé les planches de musique de l'Encyclopédie méthodique; mais ses plus beaux ouvrages sont les éditions complètes des quatuors de Haydn et de Mozart, ainsi que le *Répertoire des clavecinistes* publié par Nægeli, à Zurich. C'est aussi Richomme qui a gravé sur cuivre le beau recueil de romances de J.-J. Rousseau intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Il a formé la plupart des bons graveurs qui lui ont succédé. J'ignore l'époque de sa mort.

RICHOMME (Jean-Thomas), fils du précédent, est né à Paris, en 1780. Élève de son père, il est aussi bon graveur de musique. Il a publié un petit écrit intitulé : *Leçons sur la manière de graver la musique ;* Paris, Mahler et compagnie, 1829, in-8° de 40 pages, avec 3 planches.

RICHSTHAL (Chr.-G.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Nouvelle méthode pour noter la musique, et pour l'imprimer avec des caractères mobiles;* Paris, Lenormand, 1810.

RICHTER (Jean-Sigismond) naquit à Nuremberg, le 31 octobre 1657. En 1674 il fréquenta l'université d'Altorf. Après trois années de séjour dans cette ville, il accepta une place de précepteur qu'il fut obligé de remplir pendant dix ans. En 1687, il obtint un emploi civil à Nuremberg; peu de temps après, on lui confia les fonctions d'organiste de la Frauenkirche. En 1691, il fut nommé organiste de l'église Saint-Égide, et à la mort de Pachelbel, en 1706, il lui succéda en la même qualité à Saint-Sebald. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 4 mai 1719. Je possède un cahier de pièces d'orgue d'anciens maîtres, en manuscrit, où se trouvent quatre chorals variés de Richter, qui donnent une opinion favorable de son talent.

RICHTER (Jean-Christophe), organiste de la cour de Dresde, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut mis en possession de son emploi chez l'électeur de Saxe en 1726. Il fut un des élèves de Hebenstreit pour l'art de jouer du pantalon (*voyez* Hebenstreit). Richter mourut à Dresde, vers 1749. Le catalogue de l'ancien fonds de musique de Breitkopf, à Leipsick, indique de la composition de cet artiste une cantate d'église à 4 voix et à 8 instruments, et une sonate d'orgue pour 2 claviers et pédale.

RICHTER (Georges-Godefroi), magister et pasteur à Neustædlein, près de Schneeberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un sermon qui a été publié sous ce titre : *Vivum Dei Organum, oder das lebendige Orgel-Werck Gottes, zeigete unter unstændlicher Erzehung, wie die Orgeln erfunden und in die Kirchen gebauet werden*, etc. (L'orgue vivant de Dieu, exposé en paroles simples, à la commune chrétienne de Neustædlein près de Schneeberg, dans un récit circonstancié concernant l'invention des orgues et leur introduction dans les églises, le 16e dimanche après la Trinité, le 24 septembre 1719, à l'occasion de l'érection du nouvel orgue); Schneeberg, 1720, in-4° de 47 pages, avec une longue épître dédicatoire.

RICHTER (François-Xavier), compositeur et écrivain didactique, naquit à Holischau, en Moravie, le 1er décembre 1709. Après avoir achevé son éducation musicale, il entra au service de l'électeur Palatin et vécut quelques années à Manheim. En 1747, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg étant devenue vacante, il se mit au nombre des aspirants, et l'obtint au concours. Il en remplit les fonctions seul et avec honneur pendant trente-six ans, et ce ne fut qu'en 1783, à l'âge de soixante-quatorze ans, qu'il sentit le besoin d'être aidé par un maître de chapelle adjoint : ce titre fut donné à Pleyel. Richter mourut à Strasbourg, le 12 septembre 1789, dans sa quatre-vingtième année, estimé à juste titre comme compositeur et comme professeur. Le catalogue thématique de Breitkopf indique vingt-six symphonies de cet artiste, en manuscrit, un concerto de piano, et six quatuors de violon. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de trios pour clavecin, violon et violoncelle, et deux œuvres de six symphonies pour l'orchestre. Des nombreux ouvrages de musique d'église qu'il a écrits à Strasbourg, on n'a imprimé qu'un *Dixit* à 4 voix, en partition, Paris, chez Porro. Les ouvrages de cet artiste restés en manuscrit, et qui se trouvent à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), sont ceux dont voici les titres : 1° *Missa hymnalis* (en *la* majeur), à 4 voix, avec accompagnement de 8 instruments. — 2° *Missa Cæciliana* (en *mi* bémol), à 4 voix et orchestre. — 4° *Missa concert.* (en *ut* majeur), à 4 voix et 6 instruments. — 4° *Missa pastoralis* (en *sol* majeur) à 4 voix et orchestre. — 5° Messe en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre. — 6° Messe en *ré* mineur, à 4 voix et 6 instruments. — 7° Messe en *fa* majeur, à 4 voix et 6 instruments. — 8° Grand *Te Deum* en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre, dédié à l'abbé Larminach, prêtre et chapelain de la cathédrale de Saint-Dié (avec la date de 1789). — 9° *Dixit* et *Magnificat* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 10° *Domine salvum fac regem* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 11° *Lauda Sion Salvatorem* (en *sol* majeur), duo avec chœur à 4 voix et orchestre. — 12° *Ecce sacerdos*, motet (en *ré* majeur) pour voix de basse avec 8 instruments. — 13° *Deus, Deus ad te* (en *fa* majeur), pour soprano solo avec 4 instruments. — 14° *Autor beati sæculi* (en *sol* majeur), idem. — 15° *Quemadmodum desiderat* (en *sol* majeur), pour ténor solo, avec 6 instruments. — 16° *Jesu Corona Virginum* (en *fa* majeur), pour soprano solo, avec 6 instruments. — 17° *Quomodo cantabimus canticum* (en *si* bémol),

idem. — 18° *O doctor optime ecclesiæ* (en *mi* bémol), pour ténor solo avec 6 instruments. — 19° *Est ut superba criminum* (en *mi* bémol), duo pour soprano et ténor avec 3 instruments. — 20° *Cœli cives convolate* (en *ré* majeur), pour soprano solo avec 7 instruments. — 21° *Adhæreat lingua mea* (en *fa* majeur), duo pour soprano et basse, avec 6 instruments. — 22° *Quam dilecta tabernacula* (en *mi* bémol), pour soprano solo avec 5 instruments. — 23° *Lectio secunda Sabbati sancti*. Aleph! *Quomodo obscuratum est* (en *sol* mineur), pour soprano solo, avec 4 instruments. Pendant que Richter était au service de la cour de Manheim, il écrivit un grand traité de composition intitulé : *Harmonische Belehrungen oder grundliche Anweisung zü den musikalischen Tonkunst* (sic). Cet ouvrage fut dédié par l'auteur à l'électeur Palatin du Rhin. Je possède le manuscrit original de cet ouvrage avec la signature de l'auteur à la dédicace, en 304 pages in-fol., non compris le registre. Une copie de ce manuscrit existe aussi à la Bibliothèque impériale de Paris. C. Kalkbrenner a traduit en français ce livre, mais en le mutilant en cent endroits, et l'a publié sous ce titre mensonger : *Traité d'harmonie et de composition, revu, corrigé, augmenté* (!) *et publié avec* 93 *planches par*, etc.; Paris, 1804, in-4°.

RICHTER (Jean-Chrétien-Christophe), père du célèbre littérateur Jean-Paul, naquit à Neustædt, le 16 décembre 1727. Son extrême pauvreté rendit sa jeunesse pénible. Après avoir fréquenté le collége de Wunsiedel, il acheva ses études au *gymnasium poeticum* de Ratisbonne. La musique était l'objet principal de ses travaux. Après avoir été pendant quelques années simple musicien dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis, il alla suivre des cours de théologie à Jéna et à Erlangen, puis il obtint, en 1760, la position d'organiste et de troisième professeur à Wunsiedel. Plus tard, il fut appelé comme pasteur à Jœditz, dans la principauté de Bayreuth, et enfin il alla remplir les mêmes fonctions à Schwarzenbach, sur la Saale. Cet ecclésiastique a laissé en manuscrit beaucoup de compositions agréables pour l'église. Son fils, musicien d'organisation et pianiste habile, n'a cependant pas parlé de la musique dans son grand traité d'Esthétique : il semble avoir été effrayé par les difficultés du sujet.

RICHTER (Charles-Gottlieb ou Théophile), né à Berlin, en 1728, étudia d'abord la chirurgie, par obéissance pour ses parents ; mais il se livra ensuite à son penchant pour la musique, et en apprit les éléments sous la direction de Schaffrath, musicien au service de la princesse Amélie de Prusse. En 1754, Richter entra au service du général comte de Truchness, à Custrin : quelques années après, il se rendit à Kœnigsberg, où il vécut d'abord sans autre emploi que celui de professeur de musique ; puis il obtint la place d'organiste de l'église de la vieille ville. Son habileté sur l'orgue ne put le mettre à l'abri de la misère pendant la plus grande partie de sa vie. Déjà avancé en âge, il obtint la place d'organiste de la cathédrale de Kœnigsberg. Il mourut en cette ville, dans l'été de 1809, à l'âge de quatre vingt-un ans. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios pour deux flûtes et basse; Kœnigsberg, 1771. — 2° Deux concertos pour le clavecin ; Riga, 1772. — 3° Neuf concertos idem; Kœnigsberg, en 1774, 1775 et 1783. Richter fut le maître de composition de Reichardt (*voyez* ce nom). On trouve aussi trois concertos de cet artiste imprimés à Leipsick, chez Hartknoch.

RICHTER (Amédée-Frédéric), fils d'un *cantor* de Wurzen, naquit en cette ville et fit ses études musicales sous la direction de Hiller et de Müller, à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. En 1812, il fut nommé organiste de la cour et de la ville, à Géra. On a imprimé de sa composition : 1° Trois recueils de chants avec accompagnement de piano, sous le titre de *Thalia*, Leipsick, Hofmeister. — 2° *Cæcilia*, douze poëmes de Thiersch, avec accompagnement de piano, op. 4, ibid.

RICHTER (Guillaume), musicien de la chapelle du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust, au commencement du dix-neuvième siècle, se distingua particulièrement par son talent sur la flûte. Il a publié de sa composition : 1° Sonate facile pour piano et flûte, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Grande sonate idem, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 3° Duo concertant idem, op. 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Duo concertant pour piano et cor, op. 6 ; ibid. — 5° Ouverture (en *ut* mineur), op. 9; ibid. — 6° Introduction et rondo pour piano, op. 11; ibid. — 7° Quelques œuvres de duos et de solos de flûte. — 8° Deux recueils de danses pour piano ; Halle, Anton.

Quelques autres musiciens du nom de *Richter* se sont aussi fait connaître par des compositions imprimées ou manuscrites; mais on manque de renseignements sur leur personne. Le premier, dont les prénoms sont indiqués par les initiales G. F., paraît avoir vécu à Vienne. Le catalogue de Traeg, imprimé dans cette ville, en 1799, donne les titres des ouvrages suivants dont il est auteur : 1° Concerto pour 2 clavecins avec orchestre. — 2° Douze concertos pour clavecin

avec orchestre. — 3o Six sonates pour clavecin et violon. — 4o Sonate et fantaisie pour clavecin seul. — 5o Allegro avec variations pour le piano. Sous ces mêmes initiales on a gravé, à Paris, 3 sonates pour clavecin et violon, op. 7; Paris, 1792.

J. Richter a publié : 1o Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 2; Offenbach, André. — 2o Duos pour 2 violons, op. 4 et 5 ; ibid. — 3o Danses allemandes pour piano; Hambourg, Bœhme.

RICHTER (Ernest-Henri-Léopold), professeur de musique à l'école normale de Breslau, est né le 15 novembre 1805, à Thiergarten, près de Glogau. Ernst, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique. Admis plus tard à l'école normale de Breslau, il y reçut des leçons de Hientzsch, du premier organiste Berner, et de Siegert (*voyez* ces noms). Ses rapides progrès dans ses études lui firent obtenir une bourse du gouvernement, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances musicales et pédagogiques à l'Institut royal de musique. Richter profita de son séjour dans la capitale de la Prusse pour fréquenter les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de Guillaume Bach et de Helvig. Il suivit aussi plusieurs cours de l'Université. Les conseils de Klein lui furent particulièrement utiles pour la théorie et la pratique de l'harmonie et de la composition. Rappelé à Breslau en 1826, il y fut nommé professeur adjoint à l'école normale. Dans l'année suivante, il remplaça Berner dans la place de professeur de musique, devenue vacante par le décès de cet artiste. Richter établit son enseignement sur un plan plus vaste que celui de son prédécesseur, car il donnait aux séminaristes des leçons de chant, de piano, de violon, d'orgue et d'harmonie. Les succès de son enseignement et le mérite de ses compositions fixèrent sur lui l'attention de l'autorité supérieure des écoles, qui, en maintes circonstances, lui donna des témoignages de considération. Mosevius lui donna la direction du chant en chœur dans l'Académie royale de chant de Breslau, et peu de temps après il fut aussi chargé de diriger une des principales sociétés chorales de cette ville. En 1845 il accepta les places de *cantor* et de directeur de musique à Gœrlitz; et deux ans après il fut appelé à Halberstadt, en qualité de professeur de musique du séminaire des instituteurs. Les compositions les plus importantes de ce professeur distingué sont : 1° *La Contrebande*, opéra-comique joué avec succès au théâtre de Breslau. — 2o Une Symphonie à grand orchestre, exécutée à Breslau en 1844. — 3o Six chants de Hoffmann de Fallersleben à voix seule avec piano, op. 1; Breslau, Cranz. — 4oHuit pièces d'orgue faciles, op. 2; ibid. — 5o Six chansons de table à quatre et cinq voix d'homme, op. 4; ibid. — 6° Cantique religieux pour 4 voix d'homme, op. 5; Breslau, Fœrster. — 7° Huit préludes d'orgue pour des chorals, op. 6; ibid. — 8o Cantique religieux pour des voix d'homme, op. 8; Breslau, Cranz. — 9o *Lieder* pour 4 voix d'homme, op. 9, 13, 15 et 41; ibid. — 10o Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. — 11o Le psaume 80 à 4 voix de différents genres, avec accompagnement d'orgue obligé, op. 18; ibid. — 12o *Domine salvum fac regem*, pour un chœur d'hommes avec orchestre, op. 19. — 13o *Le Rhin allemand*, pour un chœur d'hommes, op. 20. Il a été fait deux éditions de ce chant. — 14o Chansons populaires de la Silésie avec des mélodies, op. 27; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 15° Des psaumes, des motets et des cantates avec orchestre, en manuscrit. — 16° Messe en *mi* mineur à 4 voix et orchestre, idem.

RICHTER (Ernest-Frédéric-Édouard), né le 24 octobre 1808, à Gross-Schœnau, près de Zittau, reçut les premières instructions pour la musique dans la maison paternelle, où dès l'âge de dix ans il commençait déjà ses premiers essais de composition. Quelque temps après, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires et continuer de s'instruire dans la musique. En 1831, il se rendit à Leipsick pour y fréquenter les cours de l'Université. Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas, lui enseigna la théorie de l'harmonie et de la composition, et dans le même temps il fit la connaissance de Mendelssohn et de Schumann, dont les conseils ne furent pas sans influence sur le développement de ses facultés. En 1843, la place de professeur d'harmonie et de composition du Conservatoire de Leipsick lui fut donnée, et peu de temps après il fut nommé directeur de musique de l'Université : en 1851, il obtint sa nomination d'organiste de l'église Saint-Pierre. Les compositions les plus importantes de Richter sont celles-ci : 1° Le 136e psaume pour quatre voix, chœur et orchestre, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 2° Le 116e psaume, idem, exécuté à la fête musicale d'Eilenbourg, puis à Leipsick, et publié comme œuvre 16, en partition pour le piano; ibid., 1846. — 3o Le 126e psaume, idem, op. 10; ibid., 1846; — 4° Hymne pour le jubilé de l'invention de l'imprimerie, exécuté à Leipsick. — 5o Ouverture à grand orchestre, exécutée dans la même ville, en 1836. — 6o Quelques motets. — 7o Trios, préludes, fugues et fantaisies pour l'orgue. — 8o Des quatuors pour des instruments à cordes. — 9° Des *Lieder* à voix seule

avec piano, op. 9 et 14. — 10° Lieder à 2 voix, op. 13. — 11° Chants à 4 voix avec piano. Comme littérateur musicien, M. Richter est auteur d'un traité de l'harmonie, dont la troisième édition a été publiée sous ce titre : 1° *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1860, 1 vol. in-8°. — 2° *Lehrbuch der Fuge* (Traité de la fugue) ; ibid. Ces deux ouvrages sont destinés à l'instruction des élèves du Conservatoire de Leipsick.

RICHTER (Jean-Théodore), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'opéra, de Berlin, est né dans cette ville le 15 janvier 1824. Fils d'un musicien de la chapelle du roi, il apprit de son père les éléments de la musique, et C. Bœhmer lui enseigna la composition. En 1846, il fut admis dans la chapelle royale. On connaît, de la composition de cet artiste, deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle (en *ré* mineur et en *sol*) ; un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ut*) ; et un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse (en *ut* mineur). Dans ses moments de loisir, Richter s'occupe des sciences naturelles, particulièrement de l'astronomie : ce fut lui qui, le 6 juin 1845, découvrit la nouvelle comète, qui fut ensuite observée par tous les astronomes. Étonné de trouver de semblables connaissances réunies à la faculté d'observation chez un musicien de vingt et un ans, Alexandre de Humboldt s'intéressa à lui, et le présenta au roi Frédéric-Guillaume IV, à Potsdam.

RICIERI (Jean-Antoine), ou RICCIERI, né à Vicence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apprit les éléments de la musique sous la direction de Dominique Freschi (*voyez* ce nom), puis se rendit à Ferrare, où il reçut des leçons de Bassani. D'abord, il s'était destiné au chant ; mais plus tard il s'appliqua de préférence à la composition. Engagé au service du prince Stanislas Rzewuski, il fit en Pologne un séjour de six ans, et y écrivit beaucoup d'ouvrages pour le théâtre et pour l'église. De retour en Italie, il se fixa d'abord à Bologne et y ouvrit une école de composition, où se sont formés plusieurs artistes distingués. Ricieri fut un des maîtres du P. Martini, et membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne. En 1744, il fut nommé maître de chapelle à Cento. Il mourut dans cette ville, en 1746. On trouve dans plusieurs bibliothèques en Italie les compositions de Ricieri pour l'église, particulièrement à la chapelle de Saint-Pierre du Vatican.

RICOBI (Nicodème), pseudonyme sous lequel a été publié un opuscule intitulé : *Norma, opera nuova del maestro Vincenzo Bellini messa in iscena il 26 decembre nell' I. R. teatro alla Scala ; Alcuni cenni critico-drammatico-litterari ;* Milan, 1832, in-8° de 14 pages. — Sous le même nom a paru un autre écrit du même genre, qui a pour titre : *Ugo conte di Parigi, tragedia lirica in quattre parti. Opera nuovo del maestro Gaetano Donizetti, messa in iscena il* 13 *marzo* 1832 *: Alcuni cenni criticodrammatico litterari,* ibid. 1832, in-8° de 7 pages. Un troisième écrit sous le même nom a été publié sur la *Vendetta* de César Pugni, représenté au théâtre de la Scala, le 11 février 1832 ; ibid in-8° de 10 pages.

RID (Christophe), magister et *cantor* à Schorndorff, dans le Wurtemberg, vers la fin du seizième siècle, est traducteur du livre élémentaire de Henri Faber ; sa traduction est intitulée : *Musica, Kurtzer Inhalt der Singkunst, auss M. Henr. Fabri lateinischen Compendio musices,* etc. (La musique, instruction brève de l'art du chant, traduit mot à mot du *Compendium musices* de M. Faber, à l'usage des commençants) ; Nuremberg, 1572, in-4°, et 1591, in-8° de 3 feuilles.

RIECK (Jean-Ernest), organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1658, un recueil d'allemandes, gigues, ballets, courantes, sarabandes et gavottes avec quelques variations, à trois ou quatre parties, pour deux violons, viole et basse continue.

RIECK (Charles-Frédéric), premier maître de chapelle du roi de Prusse Frédéric Ier, entra le 20 janvier 1683 au service de la cour électorale de Brandebourg, avec un traitement de 300 écus. Le 14 septembre 1698, il eut le titre de directeur de la musique de la chambre, qui devint la chapelle royale en 1700. Rieck mourut en 1704. Les titres connus de ses compositions sont : 1° *La Festa del Imeneo,* ballet-opéra dont il écrivit les airs et l'ouverture : le reste fut composé par Ariosti (voyez ce nom). — 2° *Der Streit des alten und neuen sæculi* (l'Opposition du siècle qui finit et de celui qui commencé), cantate exécutée le 12 juillet 1701 pour l'anniversaire de la naissance du roi. Au titre du livret de cet ouvrage, imprimé dans la même année, chez Ulrich Lieber, *à Cologne sur la Sprée* (*Cœln an der Spree,* premier nom de Berlin), Rieck est désigné *Ober-Kapellmeister, Director der Kœnigl. Cammer-Musique.* — 3° *Peleus und Thetis, oder das Glück der Liebe* (Pélée et Thétis, ou le bonheur de l'amour), cantate exécutée à Oranienbourg, en 1700. Il est vraisemblable que cet ouvrage est le même qui a été

cité sous le titre : *Der Triumph der Liebe*.

RIEDEL (Frédéric-Juste), fils d'un pasteur protestant, naquit le 10 juillet 1742, à Vissellbach, village près d'Erfurt. Après avoir fait ses études à Weimar, Jéna, Leipsick et Halle, il alla s'établir à Jéna, où il commença sa carrière littéraire par la publication de quelques satires qui ont été réimprimées plusieurs fois. Sa *Théorie des beaux-arts et des sciences* (Theorie der schœnen Künste und Wissenschaften, Jéna, 1767, et 1773, grand in-8°) reçut un accueil favorable du public. En 1768, la place de professeur de philosophie à l'université d'Erfurt lui fut offerte; il l'accepta et l'occupa pendant quatre ans. Mais la vie calme et monotone du professorat ne convenait point à son activité : il donna sa démission, étudia le droit pendant un an, et se rendit à Vienne, en 1773. Il y obtint la place de professeur de l'histoire des beaux-arts à l'Académie impériale; mais peu de temps après on le représenta au confesseur de l'impératrice Marie-Thérèse comme un homme de mauvaise conduite et un athée; il n'en fallut pas davantage pour lui faire ôter son emploi sans enquête, et bientôt il ne resta plus au malheureux Riedel que le faible produit de sa plume pour subsister. Parmi les écrits qu'il a publiés se trouve une traduction allemande de la lettre de l'abbé Arnaud sur l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, réunie à une autre lettre sur le même sujet, et au *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée aux Champs-Élysées*, qui parut sous ce titre : *Ueber die Musik der Ritter Christoph von Gluck;* Vienne, Trattner, 1775, in-8°. Sensible à la flatterie, Gluck vint au secours du traducteur et l'admit à sa table; mais la misère et l'intempérance avaient altéré la santé de Riedel : il tomba dans une mélancolie profonde, eut des accès de folie, et l'on fut obligé de le transporter à l'hôpital Sainte-Marie, où il mourut, le 2 mars 1785, à l'âge de quarante-trois ans.

RIEDEL (G.-L.), pasteur et prédicateur à Weida, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Six sonates pour le clavecin; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — *Freudenschaft und Liebe*, etc. (Amitié et Amour, recueil de divers morceaux de piano et de chant); ibid., 1798.

RIEDER (Ambroise), compositeur et organiste allemand, est né le 10 octobre 1771, à Dœbling, près de Vienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance, il apprit dans la maison paternelle les éléments de la musique : à treize ans, il jouait du violon, du clavecin et de l'orgue. Plus tard il continua l'étude de cet art sous la direction de Hoffmann, maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, lut les traités d'harmonie et de composition de Türk, de Kirnberger et de Marpurg, et enfin reçut des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. En 1802, Rieder fut nommé directeur du chœur à l'église de Petersdorf, dans un faubourg de Vienne, et écrivit pour cette église un grand nombre de compositions religieuses, dont une partie seulement a été publiée. Il a occupé cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 19 novembre 1855. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 et 8; Vienne, Kozeluch. — 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 10, 12 et 13; ibid.— 3° Variations pour piano seul, op 1, 3, 7, 9 et 14; Vienne, Kozeluch; Heilbronn, Eder. — 4° Fugues pour orgue ou piano, op. 79, 83, 92 et 93; Vienne, Haslinger. — 5° Préludes pour l'orgue, op. 31, 80, 82 et 90; Vienne, Haslinger, Diabelli, Cappi. — 6° Douze petites fugues idem, Vienne, Cappi. — 7° *Requiem* à 4 voix, violons, cors, trombone, contrebasse et orgue, op. 39; Vienne, Haslinger. — 8° Graduels idem; op. 40, 41 et 42; ibid. — 9° Offertoires pour différentes voix et orchestre, op. 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 63, 75, 78, 89; Vienne, Haslinger, Cappi. — 10° *Tantum ergo*, à 4 voix et orchestre; Vienne Diabelli. — 11° *Veni Sancte Spiritus*, et *Ecce sacerdos magnus*, id.; ibid. — 12° Messe à quatre voix et orchestre, op. 76; ibid. — 13° Beaucoup de chants allemands pour voix seule et piano; Vienne, Haslinger.

RIEDERER (Jean-Barthólomé), né à Nuremberg, le 3 mars 1720, fut nommé professeur à Altdorf, et mourut en cette ville, le 5 février 1771. On connait sous son nom un écrit intitulé : *Abhandlung von Einführung der deutschen Gesanges*, etc. (Traité de l'introduction du chant allemand dans l'église évangélique luthérienne en général, et dans celle de Nuremberg en particulier); Nuremberg, 1759, in-8° de 326 pages. Cet ouvrage renferme des renseignements intéressants pour l'histoire du chant des églises réformées.

RIEDT (Frédéric-Guillaume), né à Berlin, le 5 janvier 1710, était fils d'un garde de l'argenterie du roi, et succéda à son père dans cette place. Il avait reçu des leçons de flûte, jouait de cet instrument avec talent, et avait appris de Graun et de Schaffrath les règles de la composition. Au mois de février 1741, le roi de Prusse le nomma flûtiste de sa musique, et neuf ans après, on le choisit pour diriger la musique de la Société des amateurs de l'université. Riedt mourut à Berlin, le 5 janvier 1783, jour anniversaire de sa naissance. Il possédait des connais-

sances assez étendues en mathématiques. On ne connaît des compositions de cet artiste que : 1° Sonate pour deux flûtes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate pour flûte et violoncelle; ibid — 3° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Paris, 1754. Il a laissé en manuscrit des concertos, des symphonies concertantes et des symphonies pour l'orchestre. C'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il mérite d'être mentionné ici ; ceux qu'il a publiés ont pour titres : 1° *Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihres eigentlichen Sitzes und naturlichen Vorzugs in der Komposition* (Essais sur les intervalles musicaux, sous le rapport de leur nombre, de leur position, et de leurs qualités dans la composition) ; Berlin, 1753, in-4°. — 2° Défense de cet ouvrage contre la critique qui en avait été faite par Scheibe, dans la préface de sa Dissertation sur la musique ancienne ; cette réponse est insérée dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, tome I, pag. 414-430. — 3° *Betrachtungen über die willkuhrlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie* (Considérations sur les changements arbitraires des idées musicales dans l'exécution d'une mélodie. Dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. II, p. 95). — 4° Tableau de tous les accords primitifs à trois et quatre parties contenus dans l'échelle complète des sons, tant diatoniques et chromatiques qu'enharmoniques, etc. (ibid., p. 387). — 5° Deux questions musicales résolues dans l'intérêt des amis de la vérité, savoir : *Si l'unisson parfait est un intervalle réel, et si l'on peut admettre ou non dans la musique les unissons augmentés ou diminués* (ibid., t. III, p. 171). — 6° Documents pour un dictionnaire de musique (ibid., p. 402). — 7° Réplique à la Réponse de M. Sorge contre lui (Riedt), dans les notices hebdomadaires de Hiller, t. III, pag. 331-336.

RIEFF (Georges-Joseph de), amateur de musique, né vers 1760, était secrétaire de la ville, à Mayence, en 1795. En 1821, il obtint des lettres de noblesse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains, op. 3 ; Offenbach, André. — 2° Sonate pour piano et violon, op. 6 ; ibid. — 3° Trois sonates idem, op. 4 ; ibid. — 4° Sonate pour piano, violon et basse, op. 12 ; Mayence, Schott. — 5° Sonate pour piano seul, op. 5 ; Offenbach, André. — 6° Thèmes variés pour piano seul, op. 2, 9, 11, 14 ; Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart. — 7° Romances et chansons allemandes à voix seule et piano, environ dix recueils ; Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart.

RIEFFELSEN (Pierre), professeur de mécanique à l'Institut de Christiania à Copenhague, naquit dans le Holstein, vers 1766. Ayant été mis en apprentissage à Schleswig, chez un serrurier, il y construisit, sans aucun secours, un positif de cinq jeux. A cette occasion, le facteur d'instruments Lange lui fit connaître le diapason qui devait lui servir à accorder son orgue. La vue de ce diapason lui fit concevoir le projet d'un instrument composé uniquement de corps sonores semblables : la difficulté consistait à trouver un archet convenable pour opérer la vibration par la frottement ; il ne réussit à le trouver qu'en 1800, à Copenhague. Ce fut alors qu'il acheva le *Mélodicon*, composé de diapasons, d'un clavier qui approche l'archet des corps sonores par les touches, et d'un mouvement de rotation qui dirige cet archet. En 1803, Rieffelsen perfectionna ses idées, dans un nouveau *Mélodicon*. La beauté des sons de cet instrument surpasse celle de tous les autres en douceur et en puissance ; malheureusement la vibration est quelquefois lente à se déterminer ; circonstance qui s'est opposée au succès du *Mélodicon*. Plusieurs autres facteurs ont essayé de construire des instruments du même genre et d'obvier à cet inconvénient ; mais aucun d'eux n'a complétement atteint le but.

RIEFSTAHL (Charles), violoniste distingué, né à Stralsund, vers 1808, a brillé comme virtuose à Munich en 1833, à Francfort-sur-le-Mein en 1838, puis à Pétersbourg, où il fut nommé maître de concert. En 1843, il était à Stockholm. De retour en Allemagne dans la même année, il joua avec succès à Hambourg, à Berlin et à Leipsick. En 1844, il s'arrêta à Greifswald et y épousa la fille d'un professeur de l'Université. Le 31 juillet 1845, il mourut dans cette ville, après une maladie de trois jours. On a publié de cet artiste des quatuors pour deux violons, alto et basse ; introduction et variations pour le violon, avec accompagnement de piano, op. 5 ; Berlin, Trautwein ; deux romances pour le violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 6 ; ibid.

RIEGEL. *Voyez* RIGEL.

RIEGER (Godefroid), naquit à Troplowitz, village de la Silésie autrichienne, en 1764. Son père, simple ménétrier, gagnait la subsistance de sa famille en jouant des danses dans les cabarets, et le destinait à la même profession ; mais le maître d'école du village, ayant reconnu d'heureuses dispositions dans le jeune Rieger, voulut lui faire parcourir une plus noble carrière, et lui donna des leçons de chant et de violon. De plus, il le recommanda au comte Sedlenski, qui l'admit

en qualité de page dans sa chapelle. Il y reçut des leçons d'orgue et de toute espèce d'instruments, et fit en peu de temps des progrès remarquables. Dix années s'écoulèrent dans cette position, où Rieger goûta les douceurs d'une vie calme et studieuse. Ses premiers essais de composition consistèrent en pièces d'harmonie pour des instruments à vent, et des concertos pour plusieurs intruments; mais convaincu de la nécessité de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il obtint du comte Sedlenski la permission d'aller apprendre ces sciences sous la direction d'un moine du couvent des piaristes à Weisswasser. Après deux ans passés près de ce maître, il revint au château du comte et en fut nommé l'organiste. Le désir de voyager lui fit solliciter un congé de trois ans, qui lui fut accordé. Arrivé à Brunn, capitale de la Moravie, il y trouva des protecteurs et des amis, qui l'engagèrent à s'y fixer. Ayant obtenu du comte son congé définitif, il s'établit en effet dans cette ville, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. Treize ans après, le comte de Haugwitz, amateur passionné de musique, l'engagea à le suivre dans sa terre et lui offrit un engagement pour le reste de sa vie; mais l'insalubrité du lieu décida Rieger à se démettre de son emploi et à retourner à Brunn, où il vivait encore en 1837, chargé de la direction du chœur de de l'église et des concerts.

Rieger a écrit pour le théâtre : 1° *Das wüthende Heer* (l'Armée furieuse). — 2° *Die Todtenglocke* (la Cloche de mort). — 3° *Schuster Flink* (le Cordonnier Flink). — 4° *Les quatre Savoyards*. Ses œuvres pour l'église sont : — 5° Trois messes solennelles. — 6° Treize messes brèves pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orgue. — 7° Messe allemande avec orgue, op. 40; Brunn, Trassler. — 8° Plusieurs hymnes, offertoires, motets, *Pange Lingua*, cantates de circonstance, oratorios, etc. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 1° Concertos pour piano et orchestre, op. 13 et 15, Vienne, Cappi. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 8, n^os^ 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 3° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Vienne, Cappi. — 4° Trois idem concertants; Vienne, Haslinger. — 5° Trois sonates pour piano et violoncelle, n^os^ 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 6° Trois sonates pour piano et flûte, op. 18; Vienne, Cappi. — 7° Sonates pour piano à quatre mains, op. 19; ibid. — 8° Idem (grande); Vienne, Artaria. — 9° Rondos pour piano seul, op. 24, 25, 26, 29; Vienne, Cappi. — 10° Plusieurs œuvres de variations pour le piano; Vienne, Artaria, Weigl, Cappi, Haslinger.

RIEGER (Jean-Népomucène), pianiste et compositeur, né à Berlin, en 1787, vint se fixer à Paris en 1811, et s'y livra à l'enseignement. Il y est mort, au mois de février 1828, à l'âge de quarante et un ans. On a publié de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour piano et violon, avec orchestre, op. 8; Paris, Frey. — 2° Grand concerto en *ut* mineur pour piano; Paris, Sieber. — 3° Rondo pastoral avec orchestre, op. 4; Paris, Frey. — 4° Deuxième concerto, op. 9; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 3; ibid. — 6° Sonate pour piano à quatre mains, op. 1; Berlin, Lischke. — 7° Grande sonate idem, op. 2; Paris, Sieber. — 8° Nocturne et mélanges idem, op. 5, 21; Paris, Frey. — 9° Sonates avec préludes pour piano seul, op. 10; ibid. — 10° Rondos idem, op. 7, 13, 17; ibid. — 11° Fantaisies idem, op. 12, 16, 25; ibid. — 12° Études, op. 22 et 23; ibid. — 13° Variations, op 14, 26, ibid. — 14° Valses, op. 11, 24, ibid.

RIEGLER (François-Xavier), professeur de musique à l'école royale et nationale de Presbourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit une méthode pour le piano intitulée : *Anleitung zum Clavier für musikalische Lehrstunden* (Instruction pour le clavecin à l'usage des écoles de musique); Vienne, 1779, in-4°. Deuxième édition; Vienne, 1791.

RIEHL (Wilhelm-Henri), historien et écrivain sur la musique, est né dans le duché de Nassau, vers 1820. En 1848, il fut membre de l'assemblée nationale de Francfort, puis il fut attaché à la rédaction de la *Gazette d'Augsbourg*. Son mérite et ses opinions conservatrices l'ont fait nommer, en 1854, professeur d'économie politique à l'université de Munich. La *Gazette d'Augsbourg* a publié un grand nombre d'articles de critique relatifs à la musique fournis par M. Riehl. On a de cet écrivain un livre intitulé : *Musikalische Charakterkopfe* (Caractéristique des têtes musicales); Stuttgard, 1853, 1 vol. in-8°. La troisième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1860, chez Cotta, 2 volumes in-8°. Ce livre est fort estimé en Allemagne. Un recueil de 50 *Lieder* de la composition de M. Riehl a été publié sous le titre de *Hausmusick* (Musique de la maison).

RIEHLE (Jules), amateur de musique à Leipsick, né vers 1805, s'est fait connaître depuis 1830 jusqu'en 1840 par la publication d'environ vingt œuvres de *Lieder* à voix seule avec piano, et par des pièces de différents genres pour cet instrument.

RIEL (Jean-Frédéric-Henri), né à Potsdam,

en 1774, étudia la composition sous la direction de Fasch, à Berlin, et fréquenta pendant plusieurs années l'école de chant fondée par ce maître. Devenu pianiste distingué, il fut admis par le roi Frédéric-Guillaume II comme accompagnateur de la musique de la cour, sur la recommandation de Fasch. L'attachement de Riel pour le roi était si vif, qu'il ne voulut plus rester à Potsdam ni à Berlin après sa mort, et qu'il se rendit à Kœnigsberg (en 1798) pour y chercher une existence comme virtuose et comme professeur. Il y établit une école de chant sur le modèle de celle de Fasch : dès 1803 elle était en pleine activité. L'année suivante il eut le titre de *cantor*, et enfin, en 1805, on lui donna celui de directeur de la musique du roi, à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1844. (Voyez la *Gazette générale de musique* de Leipsick, année 46, p. 186.) On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Grande sonate pour piano et violon ; Berlin, Schlesinger. — 2° Variations sur un thème original ; ibid. — 3° Idem sur une écossaise favorite ; ibid. — 4° Recueil de chansons allemandes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

RIEM (Guillaume-Frédéric), organiste de la cathédrale de Brême et directeur de l'académie de chant de cette ville, est né à Cœlleda, dans la Thuringe, le 17 février 1779. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il alla demeurer chez son aïeul, à Schloss-Reichlingen, et y commença l'étude de la musique à l'âge de sept ans. Le déplacement de sa famille, qui alla s'établir à Zwangen, près de Jéna, le priva ensuite d'instruction pendant une année entière. Il n'était âgé que de neuf ans lorsque l'audition de l'organiste Domaratius, à Jéna, réveilla son goût pour la musique et, sans maître, il se mit à s'exercer avec tant d'ardeur sur le piano, qu'il fit en peu de temps des progrès remarquables. Jusqu'à sa quinzième année, il demeura sans secours pour son instruction ; mais alors il entra à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, et reçut des leçons de Hiller. Après quatre années passées dans cette école, il suivit des cours de droit à l'université ; puis il abandonna cette science pour se livrer exclusivement à la musique, et en 1807 il obtint le titre d'organiste de l'église réformée de Leipsick. Il se fit bientôt dans cette place la réputation d'un artiste distingué, et commença à se faire connaître par ses compositions. Appelé au poste d'organiste de Saint-Thomas en 1814, il conserva cet emploi jusqu'en 1822, époque où il fut nommé organiste de la cathédrale et directeur de l'académie de chant de Brême. C'est depuis cette dernière nomination qu'il a écrit ses principaux ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quintetto pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 19 ; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 5 et 13, ibid. — 4° Des rondeaux, sonates et polonaises pour piano à quatre mains, op. 12, 22, 23, 24, 36 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. — 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4, 7, 11, 21, 25, 40 ; ibid. — 6° Des caprices, rondeaux idem, op. 10, 18, 34, etc. ; ib. — 7° Des variations idem ; ib. — 8° Des chœurs à 4 voix, op. 30 ; Leipsick, Hoffmeister. Un des principaux ouvrages de cet artiste distingué est la cantate qu'il a composée pour la fête de la confession d'Augsbourg en 1830, et qui fut exécutée le 27 juin de la même année. On a aussi de Riem un recueil de compositions pour l'orgue, sous ce titre : *Sammtliche Orgel-Compositionen zum Concertvortrag und zum Gebrauch Gottesdienste*, publié par livraisons, Erfurt, Kœrner. Riem est mort à Brême, le 20 avril 1857, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

RIEMANN (Auguste), né le 12 août 1772, à Blankenhayn, près de Weimar, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de son père, organiste de ce lieu. En 1788, il alla continuer son instruction chez le musicien de ville à Weimar, et y apprit particulièrement à jouer de la flûte, du hautbois et du violon. En 1790, le maître de chapelle Kranz le fit nommer premier violon de la musique de la cour. Appelé au poste de répétiteur de l'Opéra en 1806, il succéda au chef d'orchestre et maître de chapelle E. Müller en 1818, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'août 1826. Il se distingua par un talent remarquable pour la direction des orchestres. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques compositions pour le violon.

RIEMER (Christophe), professeur de musique à l'école primaire de Jéna, naquit à Dantzick, vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui une pièce à cinq voix intitulée : *Cantio quinque vocum in honorem virtute, doctrina et morum integritate ornatissimi juvenis Bartholomæi Lothii nevimontani, cum ipsi magisterii philosophici gradus in inclyta Jenensium Academia decerneretur, die* 29 *julii anni* 1589. *Jenæ, typis Donati Reihtzenhan*, in-4°.

RIEMER (Jean), né à Halle, en Saxe, le 11 février 1648, fut d'abord magister à Jéna. En 1678, il quitta cette ville pour aller à Weissenfels occuper la place de professeur d'éloquence au gymnase ; de là il passa à Osterwick, en qualité de pasteur primaire, et en 1690 il

obtint la place de surintendant à Hildesheim. Enfin, ayant été élevé au grade de docteur, il passa à Hambourg en 1704, en qualité de pasteur de l'église Saint-Jacques, et mourut dans cette ville, le 10 septembre 1714. On a de cet ecclésiastique une dissertation académique intitulée : *Disputatio de proportione musica veterum et nostra*; Jéna, 1673, in-4° de 4 feuilles.

RIEPEL (Joseph), directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, naquit en Saxe, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Dresde, pendant un séjour de cinq années. Il mourut à Ratisbonne, le 23 octobre 1782. Aussi estimable par ses qualités sociales que remarquable par son savoir dans la théorie de l'art, et par son habileté comme compositeur et comme violoniste, ce musicien distingué n'a pas joui de la renommée qu'il méritait. Il avait conçu le plan d'un vaste corps de doctrine musicale, qu'il fit paraître en parties détachées, publiées successivement, mais dont la mort l'empêcha de voir la fin. Cet ouvrage dont la vente fut lente et difficile, était digne d'un meilleur sort. On y trouve quelques parties excellentes, particulièrement en ce qui concerne le rhythme. Voici les titres des diverses parties de ce livre : 1° *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmopœia oder von der Tactordnung* (Éléments de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique du cercle des harmonistes, mais au moyen d'exemples pratiques, etc.) ; Augsbourg, Lotter, 1752, in-fol. de 79 pages. Il y a aussi des exemplaires de la même date, avec l'indication de Ratisbonne et de Vienne. La même édition fut reproduite, avec un nouveau frontispice, à Ratisbonne, chez L. Montag, en 1754. Riepel traite, dans cette 1re partie de son livre, du rhythme et de ses combinaisons; il y fait preuve de beaucoup de sagacité dans une matière difficile. — 2° *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales de l'arrangement des sons, sous le rapport mélodique) ; Francfort et Leipsick, 1755, in-fol. de 130 pages. — 3° *Gründliche Erklærung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, etc. (Explication fondamentale de l'ordre tonal en particulier et en général à l'usage des organistes) ; Francfort et Leipsick, 1757, in-folio de 84 pages. Dans ce troisième chapitre de son livre, Riepel a considéré principalement la tonalité sous le rapport de l'harmonie. — 4° *Erlæuterung der betrüglichen Tonordnung, næmlich das versprochene vierte Capitel* (Exposition de l'ordre tonal trompeur, etc.) ; Augsbourg, Lotter, 1765, in-folio de 103 pages. Sous ce titre peu satisfaisant, Riepel a réuni dans le quatrième chapitre de son livre ce qui concerne les cadences, en particulier celles que les Italiens appellent d'*inganno*, la modulation et la relation des tons dans les successions harmoniques. — 5° *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend gewechselt und ausschweifenden Noten*, etc. (Cinquième chapitre. Observations indispensables sur le contrepoint, sur les notes changées et transgressantes dans tous les sens, etc.) ; Ratisbonne, Jacques-Chrétien Krippner, 1768, in-fol. de 79 pages. — 6° *Basschlüssel, das ist, Anleitung für Anfænger und Liebhaber der Setzkunst, die schœne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur Klugen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen* (Clef de la basse, c'est-à-dire instruction pour les commençants et amateurs de composition qui ont de belles idées et les mettent sur le papier, mais qui n'ont pas l'instruction nécessaire pour y ajouter une bonne basse) ; Ratisbonne, 1786, in-folio de 83 pages. Cette partie a été publiée après la mort de Riepel, par son élève Schubarth, *cantor* à Ratisbonne. Le même artiste possédait aussi en manuscrit d'autres parties du corps de doctrine musicale de Riepel, qui n'ont pas été publiées. On peut considérer comme appartenant au même système général de tout ce qui concerne la composition, un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Harmonisches Sylbenmass. Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beispielen gesprächsweise abgefasst*, etc. (Les rhythmes harmoniques, etc.) ; Ratisbonne, 1776, in-fol. de 93 pages. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première traite du rhythme poétique dans le récitatif, et l'autre, du même rhythme dans les airs. Les compositions publiées de Riepel consistent en trois concertos pour violon et orchestre, imprimés à Ratisbonne en 1756. Il a laissé en manuscrit deux symphonies, deux concertos pour le clavecin, et des morceaux pour l'église, parmi lesquels on remarque un *Miserere*.

RIES (Ferdinand), pianiste et compositeur, fils d'un directeur de musique au service de l'électeur de Cologne, naquit à Bonn, en 1784. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années : son père lui fit commencer l'étude de cet art à l'âge de cinq ans, et dans sa huitième année il devint

élève de Bernard Romberg pour le violoncelle; mais l'invasion du pays par l'armée française ayant dispersé la chapelle du prince en 1793, le père de Ries, ruiné par cet événement, et sans espoir de procurer à son fils une position solide, lui fit apprendre à jouer du piano. Déjà, dans sa neuvième année, il avait écrit quelques petites compositions pour cet instrument. Le jeune Ries n'eut d'abord d'autres secours pour son instruction dans l'harmonie que quelques livres rassemblés par son père. Parvenu à sa treizième année, on l'envoya à Arnberg, en Westphalie, chez un ami de sa famille, qui s'était chargé du soin de lui enseigner à jouer de l'orgue, et les éléments de la composition; mais il se trouva que le maître était moins habile que l'élève, et que celui-ci ne put employer utilement son temps, pendant les neuf mois de son séjour à Arnberg, qu'en se livrant à l'étude du violon. De retour dans la maison paternelle, il y resta environ deux ans, occupé à mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart, qu'il avait pris pour modèles, et à arranger pour le piano les oratorios de *la Création*, des *Saisons*, et le *Requiem* de Mozart, dont Simrock publia t des éditions. En 1801, Ries se rendit à Munich avec son ami d'Arnberg, qui bientôt l'y laissa, fort léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, et d'énergie pour surmonter les obstacles. Cependant Munich lui offrait peu de ressources pour le but qu'il se proposait d'atteindre : quelques leçons de Winter furent ce qu'il y trouva de mieux; mais le départ de ce maître pour la France le laissa bientôt privé de ce secours, et le détermina à se rendre à Vienne. Lorsqu'il se mit en route pour cette ville, toute sa fortune se composait de sept ducats, et d'une lettre de recommandation de son père pour Beethoven, qui avait été son ami. Le grand homme justifia par la cordialité de son accueil l'espoir du jeune artiste et celui de sa famille. Devenu élève de Beethoven, Ries se livra avec ardeur au travail. Le maître ne s'était chargé que de son éducation de pianiste; à l'égard du contrepoint, il l'avait envoyé chez Albrechtsberger qui, devenu vieux, n'aurait point accepté de nouvel élève si la recommandation de Beethoven n'eût été pressante, et si l'attrait d'un ducat par leçon ne l'eût séduit. Malheureusement les ducats n'étaient pas en grand nombre dans la bourse de Ries; après vingt-huit leçons, ses ressources pécuniaires furent épuisées, et il ne lui resta plus d'autre moyen d'intruction que les livres, et le souvenir de ce petit nombre de leçons, les seules qu'il ait reçues concernant l'art d'écrire.

Quatre années de cohabitation avec Beethoven, son exemple et ses conseils, avaient formé le goût de Ries, et imprimé à son talent une tendance vers la grandeur et la force. En 1805, l'inflexible loi de la conscription vint l'arracher à son heureuse existence, et l'obligea à retourner en hâte à Bonn, alors au pouvoir des Français. L'armée de Napoléon qui s'avançait vers Vienne obligea le jeune artiste à faire un long détour pour se rendre à Leipsick, et à passer par Prague et Dresde. Arrivé à Coblence, il s'y présenta devant le conseil de recrutement qui devait l'enrôler comme soldat; mais l'effroi que lui inspirait cette perspective fut bientôt dissipé, car ayant perdu l'usage d'un œil dans son enfance, par la petite vérole, il fut déclaré incapable de service. Alors il réalisa le projet formé depuis longtemps de visiter Paris. Il y fit un séjour d'environ deux ans, et y publia quelques-unes de ses meilleures compositions. En 1809 il partit pour la Russie, s'arrêtant à Cassel, Hambourg, Copenhague et Stockholm, pour y donner des concerts. Ce voyage, commencé sous d'heureux auspices, fut cependant traversé par des accidents assez graves : par exemple, le vaisseau sur lequel Ries s'était embarqué en quittant la Suède fut pris par les Anglais, qui gardèrent leurs prisonniers pendant huit jours sur un rocher avant de les rendre à la liberté. Arrivé enfin à Pétersbourg, Ries y trouva son ancien maître, Bernard Romberg, qui fit avec lui un voyage dans l'intérieur de la Russie. Ils donnèrent des concerts à Kiew, dans la petite Russie, à Riga, à Revel, et furent partout accueillis avec enthousiasme. Le projet des deux artistes était de se rendre ensuite à Moscou; mais l'arrivée des armées françaises en Russie, et le désastre de cette capitale, qui en fut la suite, ne leur permit pas de réaliser leur dessein. Ries prit alors la résolution d'aller en Angleterre; mais avant de s'y rendre, il s'arrêta une seconde fois à Stockholm. Arrivé à Londres au mois de mars 1813, il y débuta au concert philharmonique, et y excita une vive sensation. Peu de temps après, il épousa une dame anglaise, aussi remarquable par les qualités de l'esprit que par la beauté. Dès ce moment il devint un des maîtres les plus renommés dans la capitale de l'Angleterre. Son activité prodigieuse comme virtuose, comme professeur et comme compositeur, lui fit gagner en dix années des sommes considérables. Le 3 mai 1824 il donna à Londres son concert d'adieu, où les amateurs se portèrent en foule; puis il partit avec sa famille pour se rendre dans une propriété qu'il avait acquise à Godesberg, près de Bonn, et y vivre dans le repos. Là, il se livra à son goût pour la composition, et écrivit quel-

ques grands ouvrages. Les embarras d'une maison de banque de Londres, où il avait placé une partie de son avoir, lui donnèrent ensuite des inquiétudes sur sa fortune ; mais il paraît que ces affaires s'arrangèrent, et que ses pertes furent peu importantes. En 1830 il fit représenter son opéra de *la Fiancée du brigand*, en trois actes, qui fut accueilli avec faveur dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Berlin. L'année précédente il avait fixé son séjour à Francfort. En 1831 il fit un voyage en Angleterre pour faire représenter à Londres son nouvel opéra féerie, intitulé *Liska*, *ou la Sorcière de Gellenstein*, et pour diriger les festivals de Dublin. De retour en Allemagne à l'automne de la même année, il y resta un an, puis entreprit avec sa famille un voyage en Italie, visita Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, et enfin retourna à Francfort, où il reprit ses travaux. Chargé de la direction de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1834, il s'établit dans cette ville, au mois de février. Je l'y vis pour la première fois au mois de mai, quoique nous fussions en correspondance depuis près de dix ans, et je trouvai en lui un homme aimable, modeste et d'un esprit solide. A l'occasion de cette fête, la ville d'Aix-la-Chapelle lui offrit la place de directeur de l'orchestre et de l'académie de chant : bien qu'indépendant par sa fortune, il l'accepta, dans le but unique de travailler au développement du goût et de la culture de l'art dans une ville éloignée du centre d'activité de l'Allemagne. Cependant la gêne attachée à de semblables fonctions le décida à s'en démettre en 1836, et il se rendit à Paris, puis à Londres, où il écrivit son oratorio de *l'Adoration des Rois*, destiné à la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1837. Se rendant en cette ville pour y préparer l'exécution de son ouvrage, il passa par Bruxelles, vint me voir et me fit entendre son oratorio avec l'amour qu'un artiste accorde toujours à ses dernières productions. Il avait de la gaieté, se portait bien, et rien ne semblait annoncer sa fin prochaine. Après le festival d'Aix-la-Chapelle, il retourna à Francfort, et se chargea de la direction de la Société de Sainte-Cécile, fondée par Schelb ; mais à peine avait-il pris possession de cet emploi, qu'il mourut, le 13 janvier 1838, à l'âge de cinquante et un ans.

Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. S'il n'eut pas comme pianiste un mécanisme irréprochable, il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses œuvres un caractère d'individualité, sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître. Ses premières symphonies ont un peu de sécheresse; mais dans les autres il y a de l'éclat et de la chaleur. Il y a de fort belles choses d'un grand style dans son oratorio de *l'Adoration des Rois*. Sa musique de théâtre a le défaut de manquer de facilité et de charme dans la mélodie, défaut assez ordinaire chez les compositeurs qui ont écrit beaucoup d'œuvres instrumentales. Dans la liste des ouvrages les plus importants de Ries, on remarque ceux-ci : 1° *Symphonies* à grand orchestre, n° 1, op. 23 ; n° 2, op. 80 ; n° 3, op. 90, Bonn, Simrock ; n° 4. op. 110 ; n° 5, op. 112, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6, op. 148, Leipsick, Peters. — 2° *Ouverture* à grand orchestre pour *Don Carlos*, de Schiller, op. 94 ; Bonn, Simrock. — 3° Idem de *la Fiancée du Brigand*, op. 156 ; Leipsick, Peters. — 4° Idem de *la Fiancée de Messine*, par Schiller, op. 162 ; Bonn, Simrock. — 5° Idem de *Liska*, op. 164 ; ibid. — 6° Grande ouverture et marche triomphale, op. 172 ; Mayence, Schott. — 7° *Quintettes* pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, n° 1, op. 37, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 68, Leipsick, Peters ; n° 3 pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 107, ibid.; n° 4, op. 167, Mayence, Schott; n° 5, op. 171, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6 (*Souvenir d'Italie*), pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 183, Bonn, Monpour. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 70 ; Leipsick, Peters. — 9° Trois idem, op. 126 ; ibid. — 10° Trois idem, op. 145 ; Bonn, Simrock. — 11° Trois idem, op. 150 ; ibid. — 12° Deux idem, op. 166 ; Francfort, Dunst. — 13° *Concertos de piano*, n° 1, op. 24, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 42, Leipsick, Peters ; n° 3, op. 55, Bonn, Simrock ; n° 4, op. 115, Leipsick, Peters ; n° 5 (pastoral), op. 120, Vienne, Leidesdorf ; 6me idem, op. 123, ibid.; 7me idem (les Adieux de Londres), op. 132, Leipsick, Peters ; 8me idem (Salut au Rhin), op. 151, Bonn, Simrock ; 9me idem, op. 177, Leipsick, Kistner. — 14° Grand septuor pour piano, violon, violoncelle, clarinette, 2 cors et contrebasse, op. 25, Bonn, Simrock. — 15° Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74 ; Leipsick, Peters. — 16° Grand sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 100 ; Bonn, Simrock. — 17° Sextuor pour piano,

harpe, clarinette, cor, basson et contrebasse, Mayence, Schott. — 18° Ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse op. 128, Leipsick, Kistner. — 19° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 13, 17, 129, Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. — 20° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 2, 28, 35, 63, 143, Leipsick, Bonn, Vienne. — 21° Trio pour 2 pianos et harpe, op. 95, Bonn, Simrock. — 22° Duos pour piano et violon, op. 3, 8, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 38, 45, 69, 71, 76, 81, 83, 86, 87, 169, chez la plupart des éditeurs. — 23° Grande sonate pour piano et cor, op. 5, Hambourg, Bœhme. — 24° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 125, Leipsick, Probst — 25° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 160, Leipsick, Kistner. — 26° Sonates pour piano seul, op. 1, 5, 9, 11, 26, 45, 49, 114, 141, 175, ibid. — 27° Un très-grand nombre de rondos, fantaisies, thèmes variés, marches, etc., ibid. — 28° Chants à plusieurs voix et à voix seule, ibid.

Ries a publié, avec M. Wegeler de Bonn, une notice biographique sur Beethoven, intitulée : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven;* Coblence, Bædeker, 1838, in-8°. M. A.-F. Legentil a donné une traduction française de ce volume, sous le titre : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven par le Dr. F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries;* Paris, Dentu, 1862, 1 vol. in-8°. Les renseignements que fournit cet ouvrage, particulièrement sur la jeunesse de l'illustre compositeur, ont sans doute de l'intérêt; mais son caractère y est présenté sous un jour défavorable en plusieurs circonstances. Quelle que puisse être la vérité des faits rapportés à cet égard par Ries, peut-être ne devait-il pas s'en faire l'historien, et s'exposer au grave reproche d'ingratitude envers un si grand homme, qui avait eu pour lui les sentiments d'un père. Peut-être certains procédés désagréables de Beethoven envers lui, dans la dernière année de son séjour à Vienne, lui avaient-ils laissé de l'irritation : je fus porté à le croire lorsqu'il m'écrivit en 1829 une lettre remplie de félicitations à l'occasion des critiques que je publiai à cette époque sur les défauts considérables de goût qui, dans mon opinion, déparent les derniers ouvrages de cet homme de génie. Quoique je fusse persuadé alors, comme je le suis encore et le serai toujours, que j'étais dans le vrai à cet égard, j'avoue que j'éprouvai beaucoup d'étonnement de rencontrer cet écho dans l'âme du seul élève que Beethoven ait voulu former.

RIES (Hubert), frère du précédent, né à Bonn le 1er avril 1802, et non en 1792, comme il est dit dans la première édition de cette biographie, ni en 1799, d'après le Lexique universel de musique publié par Schilling, est violoniste de la musique du roi de Prusse, à Berlin. Élève de son père pour le violon, il possédait un talent distingué sur cet instrument. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il ne sortit pas de sa ville natale; mais en 1820, il entreprit un voyage en Allemagne, et s'arrêta pendant un an à Cassel, pour y prendre des leçons de Spohr pour le violon, et de Hauptman pour la composition. Arrivé à Berlin en 1824, il entra à l'orchestre du théâtre Kœnigstadt, et le 1er avril de l'année suivante, il fut admis dans la chapelle royale. En 1830, il fit un voyage à Vienne, où il se fit entendre avec succès. De retour à Berlin, il y fonda en 1833 des soirées de quatuors avec C. Bœhmer, Maurer et Just. Quelques années plus tard, il succéda au maître de concert Henning dans la direction de l'orchestre de la société Philharmonique : il occupait encore cette position en 1860. Il a publié de sa composition : 1° Quatuor brillant pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Bonn, Simrock. — 2° Douze études pour violon seul, op. 2, Vienne, Haslinger. — 3° Variations pour violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 13, Berlin, Westphal. — 5° Duos pour 2 violons, op. 5; 8, 10, 17, 21, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Trautwein. — 6° Douze solos pour violon, op. 9, Berlin, Trautwein. — 7° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 16; Berlin, Bote et Bock. — 8° Deux quatuors faciles pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 20; Offenbach, André. — 9° Trois morceaux de salon pour violon et piano, op. 23; Berlin, Bote et Bock. — 10° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 11; Berlin, Trautwein, 1830. — 11° Méthode de violon pour la première instruction, avec 106 petits duos pour servir d'exercices; Leipsick, Hofmeister, 1842.

RIES (Louis), fils aîné du précédent, né à Berlin le 30 janvier 1830, a fait son éducation de violoniste sous la direction de son père, et plus tard, a reçu des leçons de Vieuxtemps. En 1852, il se rendit à Bruxelles, puis à Paris, où il ne s'arrêta pas longtemps, et enfin à Londres, où il s'est fixé. Artiste d'un talent fin, délicat et de plus très-bon musicien, Ries est très-estimé en Angleterre : il complète l'excellent quatuor de Joachim, Piatti et Blagrove, à la société de la *Musical Union*.

RIES (Adolphe), le plus jeune fils d'Hu-

bert, est né à Berlin le 20 décembre 1837. Son premier maître de piano a été Steiffensand, puis il est devenu élève de Th. Kullack, et C. Bœhmer lui a enseigné l'harmonie. Ses premières œuvres, qui consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, et une sonate pour piano et violon, ont été écrites à l'âge de dix-huit ans. On connaît aussi de lui 4 *Lieder* à voix seule et piano, op. 2; Berlin, Trautwein (Bahn), 1856. Le jeune artiste a fait, en 1858, un voyage à Londres, pour s'y faire connaître comme virtuose; mais dans cette ville où abondent les pianistes les plus habiles, il a été peu remarqué.

RIESCHACK (Jean-Jacques), facteur d'orgues à Neisse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église de la Sainte-Croix, à Breslau, un instrument de vingt-six jeux, et à Frankenstein, en 1730, un orgue de vingt-cinq registres.

RIESE (Jean-Henri), valet de chambre du roi de Danemark, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut à Copenhague le 26 mars 1808, dans un âge avancé. On a de lui un traité du tempérament musical, sous ce titre : *Arithmetische und geometrische Vergleichung, oder eine Linie, welche, wenn sie in arithmetische Theile getheilt wird, giebt auf einer andern Linie geometrische Proportion* (Comparaison arithmétique et géométrique, ou ligne qui, distribuée en parties arithmétiques, donne sur une autre ligne les proportions géométriques), Copenhague, 1759, in-4°.

RIESE (Hélène), née d'une famille honorable à Berlin, vers 1796, reçut de la nature l'organisation la plus heureuse pour la musique. Lauska (*voyez* ce nom) fut son maître de piano. Elle était âgée d'environ treize ans lorsqu'elle joua pour la première fois en public dans un concert donné à Berlin le 27 avril 1809 : elle y excita beaucoup d'intérêt par le sentiment distingué de son exécution. Deux ans après, elle se fit entendre de nouveau dans la même ville, et y obtint un brillant succès. Déjà son talent avait pris un caractère sérieux et grandiose dont les connaisseurs furent frappés. A la même époque elle publia ses premières compositions, où se révélait, plus encore que dans son exécution, la puissance de son sentiment musical. La sonate pour piano seul, op. 1 (Berlin, Schlesinger), n'était qu'un essai dont le style était évidemment inspiré par les sonates de Mozart; mais dans la seconde, dont le premier morceau est un *allegro maestoso*, un génie original et le caractère de la grandeur se manifestent d'une manière remarquable. Rochlitz a donné une analyse poétique et pleine d'enthousiasme de cet ouvrage dans la 13e année de la Gazette générale de Musique de Leipsick (1811, p. 573-576). L'auteur était alors dans sa quinzième année. Son talent grandit encore dans la grande sonate, op. 3, qui parut chez le même éditeur en 1812. Dans l'année suivante, Mlle Riese épousa un certain M. *Liebmann*, qui l'emmena à Vienne, où elle publia ses grandes sonates, œuvres 4 et 5, ainsi que des variations sur différents thèmes. En 1816, elle fit paraître chez Schlesinger, à Berlin, sa sonate pour piano avec violon, op. 9, et à la fin de la même année parurent chez Peters, à Leipsick, les grands trios de Mme Liebmann, pour piano, violon et violoncelle, œuvres 11 et 12. Dans le compte rendu de ces deux ouvrages, on voit que la position de leur auteur était celle d'amateur dont le talent d'exécution était aussi brillant que celui du compositeur était remarquable. Rien n'indique où cette dame habitait alors : peut-être était-ce à Magdebourg, où il y avait en 1825 un amateur violoniste appelé *Liebmann*. Quoi qu'il en soit, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 13, une sonate pour piano et violon, op. 14, une sonate pour piano seul, op. 15, et une fantaisie pour le même instrument, op. 16, sont les dernières productions de Mme Liebmann. Elles furent publiées dans les années 1818 et 1819, après quoi le nom de cette femme extraordinaire disparut du monde musical. Il y a lieu de croire que celle qui le portait cessa de vivre vers la même époque. De tous ses ouvrages, je ne connais que la grande sonate œuvre 5, et le quatuor œuvre 13; mais quand je les entendis, ils me frappèrent comme des œuvres de maître.

RIETZ (Jules), compositeur et maître de chapelle du roi de Saxe, est né à Berlin le 28 décembre 1812. Fils et frère de deux membres de la chapelle royale, il commença l'étude de la musique dès ses premières années. A l'âge de huit ans, il jouait déjà du violoncelle; à douze, il était d'une habileté remarquable sur cet instrument. Zelter (*voyez* ce nom) le prit alors sous sa protection et lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de composition. La mort du père, puis celle du frère de Rietz, l'obligèrent à se créer par lui-même des moyens d'existence. A l'âge de seize ans, il entra dans l'orchestre du théâtre royal, et Spontini le fit admettre dans la musique particulière de la cour. Il le destinait à de plus grands avantages lorsque Mendelssohn appela Rietz à Dusseldorf, pour lui confier la direction de la musique du théâtre que venait de fonder le poëte Immermann; mais cette entreprise ne réussit pas, et Rietz fut obligé de se retirer. Peu de temps après il reçut sa nomination de directeur

de la musique de la ville, précédemment occupée par Mendelssohn. Il la conserva pendant douze années et y fit preuve d'un talent remarquable comme chef d'orchestre, ainsi que d'un goût très-pur dans le choix des ouvrages qu'il fit exécuter. Ses fonctions ne se bornaient pas à la direction des concerts, car il dirigeait aussi la musique dans les églises catholiques ainsi que dans les grandes fêtes musicales, et la société remarquable de chant *Malerliedertafel* l'avait pris pour son chef. A la même époque il brilla comme violoncelliste dans les concerts de la plupart des villes du Rhin. En 1847, il fut appelé à Leipsick en qualité de directeur de l'Académie du chant et de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Mendelssohn, il fut chargé de la direction des concerts du *Gewandhaus*, et l'enseignement de l'harmonie et de la composition au Conservatoire lui fut confié en 1848. Dans l'année suivante, je connus cet artiste distingué, et je trouvrai en lui un homme aimable, bienveillant et modeste. Rietz, le bon et sympathique Hauptmann, directeur de l'école Saint-Thomas, le maître de concert Ferdinand David et sa charmante famille, enfin M. Hærtel, esprit d'une grande distinction, et chef de la maison si connue *Breitkopf et Hærtel*, m'ont laissé un agréable souvenir de mon court séjour à Leipsick. Ils formaient entre eux une société d'amis intimes.

En 1854, Rietz abandonna la direction de l'orchestre du théâtre, afin de se livrer avec plus de liberté à ses autres fonctions. A l'occasion de la fête du centième anniversaire de la naissance de Schiller, le 10 novembre 1859, l'Université de Leipsick lui conféra la dignité de docteur. Au commencement de l'année suivante, le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle, comme successeur de Reissiger (*voyez* ce nom), récemment décédé. Rietz alla immédiatement après prendre possession de cette place à Dresde, où il se trouve aujourd'hui (1863).

Parmi les productions de cet artiste, on remarque : I. Musique dramatique : 1° *Lorbeerbaum und Bettelstab, oder drei Winter eines deutschen Dichters* (Laurier et bâton de mendiant, ou trois hivers d'un poëte allemand, comédie en 3 actes mêlée de chants), de C. de Holtey, représentée le 13 février 1833, au théâtre Kœnigstadt de Berlin. L'ouverture et deux chansons de cet ouvrage arrangées pour le piano ont été publiés chez Trautwein. — 2° *Das Mædchen aus der Fremde* (La fille du pays étranger), opéra de circonstance en un acte, représenté à Dusseldorf en 1839, à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume IV. — 3° Fêtes théâtrales pour l'anniversaire de la naissance du prince et de la princesse de Prusse, au théâtre de Dusseldorf. — 4° La musique pour les drames *Macbeth; Faust* de Gœthe, *Der Richter von Zulamea* (Le juge de Zulamée) et *Blaubart* (Barbe-Bleue), pour le théâtre d'Immermann, à Dusseldorf. — 5° *Jery et Bætely*, op.-comique en un acte, de Gœthe, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 6° *Le Corsaire*, grand opéra en 4 actes, représenté au théâtre de Leipsick, le 28 décembre 1850. — 7° *Georg Neumark und die Gambe*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre de Weimar, le 25 mai 1859. — 8° Ouverture et entr'actes pour *Judith*, tragédie de Hebbel, représentée à Leipsick, en 1851. — 9° Beaucoup de chœurs, de Lieder, de marches, et autres pièces pour des drames et des comédies. II. Musique religieuse. — 10° Six duos religieux pour soprano et contralto contenant : (*O Salutaris hostia; Benedicam Domino, Ave Maria,* etc.), avec accompagnement de piano, op. 9 ; Leipsick, Hofmeister. — 11° Neuf cantiques allemands à voix seule avec piano, op. 13 ; Leipsick, Kistner. — 12° Six psaumes pour contralto ou basse avec piano, op. 25, ibid. — 12° (bis). Six Lieder spirituels pour les sociétés de chœur, op. 37 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. III. Musique vocale de concert et de salon : — 13° Treize chants à voix seule avec piano, en 2 suites, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Douze chants idem, en 2 suites, op. 8 ; Bonn, Simrock ; — 15° Ancien chant de guerre allemand pour un chœur d'hommes à l'unisson, avec orchestre, op. 12 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Neuf Lieder à voix seule avec piano, op. 15 ; Leipsick, Kistner. — 7° Scène et cavatine pour soprano, op. 19 ; ibid. — 18° Dithyrambe de Schiller pour voix d'hommes et orchestre ou piano, op. 20 ; Leipsick, Klemm. — 19° Douze chants à voix seule et piano, op. 26 ; Berlin, Bote et Bock ; — 20° Sept Lieder idem, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 21° Douze idem en deux suites, op 28 ; Leipsick, Peters. — 22° *Le lied du vin*, pour voix d'hommes et orchestre ; op. 36. IV. Musique instrumentale. — 23° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1 ; Berlin, Kluge. — 24° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 2 ; Leipsick, Kistner. — 25° Ouverture pour musique militaire, op. 3 ; ibid. — 26° *Scherzo capricioso* pour piano, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 27° Ouverture de concert pour grand orchestre (en *la*), op. 7, Leipsick, Kistner. — 28° Ouverture (*Hero et Leandre*), pour piano à quatre mains ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 29° 1re symphonie pour orchestre (en

sol mineur), op. 13; Leipsick, Kistner. — 30° Ouverture (*L'Orage*), op. 14; Leipsick, Hofmeister. — 31° Concerto pour violoncelle et orchestre ou piano, op. 16; Leipsick, Kistner. — 32° Sonate pour piano (en *la* mineur) op. 17; Leipsick, Whistling. — 33° *Lustspiel ouverture* Ouverture (pour une comédie), pour orchestre, op. 18. Leipsick, Kistner. — 34° 2me sonate pour piano, op. 21; Leipsick, Senff. — 35° 2me symphonie pour orchestre, op. 23. — 36° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 29, Leipsick, Kistner. — 37° Concerto pour violon et orchestre, op. 30; ibid. — 38° 3me symphonie pour orchestre; op. 31; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 39° 2me concerto pour violoncelle et orchestre, op. 32. — 40° Pièce de concert pour hautbois et orchestre ou piano, op. 33; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Douze pièces enfantines pour piano, en deux suites, op. 34; Leipsick, Senff. — 42° Capriccio pour violon et orchestre, op. 35.

RIFAUT (Louis-Victor-Étienne), fils d'un contrebassiste de l'Opéra, naquit à Paris le 11 janvier 1798, et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 16 août 1811, comme élève d'Adam père, pour le piano. Devenu plus tard élève de Berton pour l'harmonie et la composition, il obtint en 1821 le premier prix de composition au grand concours de l'Institut de France. Le sujet de ce concours était une cantate intitulée *Diane et Endymion*. Devenu pensionnaire du gouvernement français, Rifaut séjourna à Rome, à Naples, à Vienne, à Munich, à Dresde, et revint à Paris en 1825. Avant son départ pour l'Italie, il était accompagnateur du théâtre de l'Opéra-Comique; après son retour à Paris, il en reprit les fonctions. En 1828, il fut nommé chef du chant du même théâtre, et l'année suivante, il obtint la place de professeur d'accompagnement au Conservatoire. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau dans le mois de mars 1838. Au mois de novembre 1827, il avait fait représenter à l'Opéra-Comique *le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, composé en société avec Halévy. Le 23 février 1828, il donna au même théâtre *le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, fait en collaboration avec Batton et M. Leborne, et le 6 novembre de la même année, il fit jouer *Un Jour de réception*, opéra-comique en un acte. En 1834, *André ou la Sentinelle perdue*, a été représenté au même théâtre. Son dernier ouvrage, joué sans succès en 1836, fut *Gasparo*, opéra-comique en un acte. On a gravé à Vienne un air italien (*Non so dir se pena sia*) de sa composition.

RIGADE (André-Jean), né en Provence vers 1730, alla en Italie dans sa jeunesse, et étudia la composition sous la direction de Piccinni. De retour à Paris, il donna à la Comédie italienne *Zélie et Lindor*, opéra-comique, représenté au mois de novembre 1763, et qui ne réussit pas. Rigade est mort à Paris en 1803.

RIGATI (Jean-Antoine), ou RIGATTI, prêtre vénitien, attaché à l'église *Santa-Maria Formosa*, et chanteur de Saint-Marc vers le milieu du dix-septième siècle, eut aussi le titre et les fonctions de maître de chant des jeunes filles du Conservatoire *degl' incurabili*. Il mourut jeune, vers la fin de 1649, et fut inhumé dans l'église de cette institution de charité. Ses élèves reconnaissantes firent graver cette touchante inscription sur son tombeau :

D. Joh. Ant. Rigattus
Musicus eximius docuit cantare puellas
Quæ lapide et lacrymis ac prece membra regunt.

Les productions de cet artiste de mérite ont été publiées sous les titres suivants : 1° *Misse e salmi, parte concertati a* 3, 4, 5, 7 *e* 8 *voci con* 2 *violini, e parte a* 5 *voci a capella; in Venetia, app. Bartolemei Magni*, 1640, in-4°. — 2° *Prima parte de' Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci con alcuni cantilene;* ibid., 1640, in-4°. — 3° *Motetti a voce sola con partitura;* ibid., 1643, in-4°. — 4° *Messe e salmi ariosi a* 3 *voci concertati;* ibid., 1643, in-4°. — 5° *Salmi diversi di compietà a una, due, tre e quattro voci con stromenti e senza, e con le Antifone che si cantano nel fine della compietà; in Venetia, app. Alessandro Vincenti*, 1646, in-4°. — 6° *Messa e Salmi a* 3 *voci con* 2 *violini e quattro parti di ripieno se piace;* ibid., 1648, in-4°.

RIGAUT (Mme Antoinette-Eugénie), cantatrice de l'Opéra-Comique, connue d'abord sous le nom de Mlle *Pallar*, quoique le nom de sa famille fût *Paillard*, est née à Paris le 4 septembre 1797. Admise au pensionnat de chant du Conservatoire, dans le mois de juin 1808, elle reçut des leçons de Gérard pour la vocalisation, puis devint élève de Garat. En 1813, elle débuta à l'Opéra-Comique et y fut d'abord peu remarquée; mais par degrés le public comprit mieux le mérite de la rare élégance et du fini de son chant, et dans les dernières années de sa carrière dramatique elle obtint de grands succès en chantant avec Ponchard et Martin. Retirée du théâtre en 1830, elle habita depuis ce temps une maison de campagne près de Fontainebleau, avec son mari, ancien professeur de vocalisation au Conservatoire de Paris.

RIGEL (Henri-Joseph), dont le nom vérita-

ble est originairement *Riegel*, naquit à Wertheim en Franconie, le 9 février 1741. Dans un voyage qu'il fit à Stuttgard, il fut assez heureux pour recevoir quelques leçons de Jomelli : Richter avait été son premier maître d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1768, il s'y fit remarquer par son habileté sur le clavecin et se livra à l'enseignement avec succès. Il fit exécuter, plusieurs symphonies de sa composition au concert des amateurs de l'hôtel de Soubise, alors dirigé par Gossec, et publia quelques œuvres de sonates pour le piano, ainsi que des duos et des quatuors pour 2 violons, alto et basse. Il écrivit aussi beaucoup de musique d'église, et fit exécuter au Concert spirituel les oratorios suivants : 1° *La Sortie d'Égypte*, qui fut considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. — 2° *Jephté*. — 3° *La Prise de Jéricho*. Beaucoup de petits opéras furent composés par lui, et représentés sur divers théâtres de Paris; les titres de ces ouvrages sont : 1° *Le Savetier et le Financier*, à l'Opéra-Comique. — 2° *Blanche et Vermeille*, idem. — 3° *L'Automate*, ibid. — 4° *Rosanie*, qui fut repris en 1790 au théâtre de Monsieur, sous le titre d'*Azélie*. — 5° *Aline et Zamorin*, au théâtre des Beaujolais. — 6° *Lucas*, idem. — 7° *Le bon Fermier*, ibid. — 8° *Les Amours du Gros-Caillou*, ibid. — 9° *Alix de Beaucaire*, au théâtre Montansier. — Rigel avait écrit, à la demande de l'administration de l'Opéra, *Cora et Alonzo*, grand opéra, dont il ne put jamais obtenir la représentation. Successivement directeur de musique du Concert de la *Loge olympique* et du Concert spirituel, puis professeur au Conservatoire, il mourut à Paris, dans le mois de mai 1799, avec la réputation d'un artiste de talent.

RIGEL (Louis), fils aîné du précédent, né à Paris en 1769, fut élève de son père pour le clavecin, et devint un bon professeur de cet instrument. Après avoir enseigné longtemps à Paris, il se fixa au Havre, où il mourut le 25 février 1811. Cet artiste n'est connu que par les arrangements de quelques symphonies de Haydn pour le piano, et de plusieurs trios de Pleyel. Il a laissé en manuscrit des sonates de piano.

RIGEL (Henri-Jean), deuxième fils de Henri-Joseph, est né à Paris le 11 mai 1772. Élève de son père pour le piano et la composition, il fut, à l'âge de treize ans, nommé répétiteur à l'École royale de chant et de déclamation. Bientôt après il débuta au Concert spirituel et y fit exécuter les cantates religieuses de sa composition intitulées *Gédéon*, *Judith*, *le Retour de Tobie*, et une symphonie à grand orchestre. Devenu un des meilleurs professeurs de piano alors existants à Paris, il se livrait à l'enseignement avec succès, lorsque le général Bonaparte le détermina à le suivre en Égypte. Rigel partit en 1798. Arrivé au Caire, il fut un des membres de l'Institut des sciences et arts de cette ville, et fut chargé de la direction de la musique du théâtre français qu'on y avait organisé. Il y fit représenter le petit opéra intitulé *Les deux Meuniers*, en 1799. De retour à Paris en 1800, Rigel reprit ses fonctions de professeur, et reçut de l'empereur Napoléon le titre de pianiste de sa musique particulière. Il se distinguait particulièrement par son talent d'accompagnateur au piano. Après une laborieuse carrière, ce digne artiste jouit tranquillement de l'aisance acquise par ses travaux ; il habitait à Paris pendant l'hiver, et se retirait pendant l'été dans une maison de campagne qu'il possédait près de Beauvais. En 1808, il fit représenter au théâtre Feydeau *le Duel nocturne*, opéra-comique en un acte. Dans la liste de ses compositions on remarque : 1° Grande ouverture (en *ré*) ; Paris, Érard. — 2° Ouverture pastorale ; ibid. — 3° Premier Concerto pour piano ; Paris, Gaveaux. — 4° Deuxième idem ; Paris, Richault. — 5° Troisième id. ; S. Gaveaux. — 6° Quatrième idem ; Paris, Érard. — 7° Trios pour piano, harpe et violon ; ibid. — 8° Sonates pour piano et violon, op. 1, 7, et 19 ; Paris et Offenbach. — 9° Duo pour piano à 4 mains ; Paris, Naderman. — 10° Duos pour 2 pianos ; Paris, Naderman, Érard, Porro. — 11° Sonates pour piano seul, op. 2 ; Paris, Schlesinger. — 11° Idem, op. 3 ; Paris, Gaveaux. — 13° Trois grandes idem, op. 17 ; Paris, Érard. — 14° Plusieurs fantaisies, rondos, pots-pourris, etc. ; ib. — 15° Plusieurs œuvres de variations, idem ; ibid. — 16° Rondo brillant pour piano, op. 45. Rigel est mort à Abbeville, le 16 décembre 1852.

RIGEL ou **RIEGEL** (Antoine), pianiste et compositeur, vécut à Heilbronn, vers la fin du dix-huitième siècle, et s'établit à Manheim, en 1807. On a gravé de sa composition à Spire, Manheim et Heilbronn, six œuvres de sonates avec accompagnement de violon, un œuvre de caprices pour piano seul, et un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse ; à Paris, chez Naderman.

RIGGIERI (Colombe), connue à Paris sous le nom de COLOMBE AINÉE, naquit à Venise en 1754. Amenée à Paris par ses parents dans son enfance, on lui fit apprendre la musique et le chant. Elle débuta à l'âge de dix-huit ans dans les *premières amoureuses* de l'opéra comique, à la Comédie italienne, le 6 septembre 1772, par le rôle d'*Hortense*, dans *le Huron*. Les rôles de *Sophie* dans *Tom Jones*, de

Suzette dans le *Bûcheron*, de *Lucile* et surtout celui de *Belinde* dans *la Colonie*, lui ont fait une brillante réputation. Un critique de son temps a fait de cette cantatrice l'éloge suivant : « Une figure intéressante et noble, une taille « avantageuse, une voix brillante et flexible, une « grande sensibilité, tous ces dons réunis à « beaucoup d'intelligence, à un excellent goût « du chant, à des gestes expressifs, à un débit « gracieux et à un jeu naturel, aisé, décent et « animé, ont assuré à cette jeune actrice des « succès auprès du public. » Mademoiselle Colombe s'est retirée de la scène en 1788. Elle est morte à Versailles en 1835.

RIGGIERI (Marie-Madeleine), sœur de la précédente, connue au théâtre sous le nom d'ADELINE, et née à Paris en 1760, fut reçue à la Comédie italienne au mois de mars 1779. Dès son enfance elle avait été attachée à ce théâtre pour la danse, et son admission aux appointements avait eu lieu le 17 avril 1776. Douée d'une voix charmante et d'un talent dramatique remarquable, elle chanta et joua avec de grands succès les rôles de *Denise* dans *l'Épreuve villageoise*, de la soubrette dans *Renaud d'Ast*, et de *Lisette* dans *la Mélomanie*. Elle joua pour la dernière fois en 1799 dans le vieil opéra intitulé *Fanfan et Colas*. Je l'entendis à cette représentation, et ses accents me firent une profonde impression dont j'ai toujours conservé le souvenir. Je n'avais alors que quinze ans : peut-être ma jeunesse fut-elle pour beaucoup dans l'effet que j'éprouvai; mais je me souviens que c'était quelque chose de parfait comme M^lle Mars, avec la sensibilité de plus. Retirée immédiatement après cette représentation, Adeline vécut encore quarante-deux ans ; elle mourut à Versailles au mois de février 1841.

RIGHI (Joseph), né à Carpi, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine et maître de chapelle de la collégiale de Mirandola. On a publié de sa composition plusieurs ouvrages dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Compieta romane a otto voci con Litanie, Mottetti et Antifone della beata Maria Vergine*, op. 7; *in Venetia, appresso Giac. Vincenti*, 1610, in-4°.

RIGHI (François), maître de chapelle à l'église des Jésuites à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un opéra intitulé *l'Innocenza riconosciuta*, représenté à Gênes, en 1653. Il a aussi beaucoup écrit pour l'église.

RIGHI (Joseph-Marie), compositeur de l'école de Bologne, a fait représenter dans cette ville, en 1694, l'opéra *la Bernarda*, dont il avait composé les paroles et la musique.

RIGHINI (Vincent), compositeur, né à Bologne, le 22 janvier 1756 (1), fit ses premières études musicales dans la maîtrise du chœur de Saint-Pétrone, puis reçut du P. Martini des leçons de contrepoint, et apprit l'art du chant dans l'école de Bernacchi. A l'âge de dix-neuf ans, il débuta sur le théâtre de Parme, et se fit applaudir par sa bonne méthode plutôt que par la beauté de sa voix. L'année suivante, il fut engagé au théâtre de Prague, et commença à s'y faire connaître comme compositeur par des morceaux qu'on intercalait dans les opéras bouffes de cette époque, puis par ses premiers opéras. Après un séjour de trois années à Prague, il se rendit à Vienne et fut choisi par l'empereur Joseph II pour enseigner le chant à l'archiduchesse Élisabeth, qui plus tard devint duchesse de Wurtemberg. L'empereur le chargea également de la direction de l'Opéra Bouffe italien de sa cour. Le séjour de Righini à Vienne fut de huit années. En 1788, il accepta la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence, et cette nouvelle position lui fournit l'occasion d'écrire quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, particulièrement une messe solennelle composée pour l'élection de l'empereur, et exécutée à Francfort en 1790. Deux ans après, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela à Berlin pour écrire l'opéra sérieux *Enea nel Lazio*. Le succès de cet ouvrage fit choisir le compositeur pour directeur de la musique du théâtre royal, au mois d'avril 1793, en remplacement d'Alessandri, avec des appointements de quatre mille écus de Prusse (environ 15,000 fr.). Cette heureuse position détermina Righini à se marier avec M^lle Knefel, cantatrice distinguée, qu'il avait connue aux théâtres de Mayence et de Francfort. Depuis lors il conserva sa place à Berlin jusqu'à sa mort, et ne s'éloigna de cette ville que pour faire un voyage à Hambourg avec sa femme. Vers la fin de sa vie, il fut attaqué d'une maladie calculaire : on lui conseilla d'essayer de l'air natal pour rétablir sa santé. Arrivé à Bologne, il y subit deux fois l'opération; à la suite de la seconde, il mourut le 19 août 1812, à l'âge de cinquante-six ans.

Righini a écrit pour la scène : 1° *La Vedova scaltra*, opéra bouffe, son premier ouvrage dramatique, représenté à Prague en 1778. — 2° *La Bottega del Caffè*, opéra bouffe, ibid. — 2° *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra*. C'est le même sujet que Mozart remit en musique

(1) L'auteur de la notice sur Righini, insérée dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, a été mal informé en le faisant naître en 1760 : j'ai puisé mes renseignements à Bologne même.

quelques années après, dans la même ville de Prague, sur le nouveau livret écrit par d'Aponte, et combiné pour les nouvelles formes musicales conçues par l'illustre compositeur. — 4° *La Sorpresa amorosa*, cantate avec orchestre, écrite à Vienne, en 1780. — 5° *Il Natale d'Apollo*, idem. — 6° Grande Sérénade, idem. — 7° *L'Incontro inaspettato*, opéra bouffe, à Vienne, en 1785. — 8° *Il Demogorgone, ossia il Filosofo confuso*, ibid. — 9° Plusieurs scènes et morceaux intercalés dans divers opéras, ibid. — 10° *Antigono*, opéra sérieux, à Mayence, en 1788. Une belle scène de cet opéra (*Berenice, che fai?*) a été gravée avec accompagnement de piano. — 11° Quelques scènes introduites dans divers opéras. — 12° *Armide*, à Aschaffenbourg. — 13° *Alcide al Bivio*, à Coblence, en 1789. — 14° *Enea nel Lazio*, à Berlin, au mois de janvier 1793. — 15° *Il Trionfo d'Ariane*, à Berlin, 1795. — 16° *Atalante e Meleagro*, fête théâtrale, ibid., 1797. — 17° *Armida*, presque entièrement refaite, ib., 1799, gravée en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. — 18° *Tigrane*, opéra sérieux, ibid., 1799. — 19° *Gerusalemme liberata*, ibid., 1802. — 20° *La Selva incantata*, opéra bouffe, ibid. Les partitions de ces trois derniers ouvrages ont été publiées pour le piano, à Leipsick. La partition de la messe solennelle du couronnement, de Righini, a été gravée à Berlin, chez Schlesinger. Les autres ouvrages de cet artiste sont : 1° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Augsbourg, Gombart. — 2° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, liv. 1 et 2; Leipsick, Heinrichs. — 3° Concerto pour flûte et orchestre; Augsbourg, Gombart. — 4° Plusieurs recueils de duos pour le chant; à Berlin. — 5° Beaucoup d'ariettes italiennes, en recueils et détachées, de romances, etc.; Hambourg, Bœhme; Berlin, Schlesinger; Leipsick, etc. — 6° Quelques cantates; ibid. Les exercices de chant publiés par Righini, en 1804, sont un des meilleurs ouvrages de ce genre.

RIGLER (François-Paul), professeur de musique à l'École nationale supérieure de Presbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un bon ouvrage intitulé : *Anleitung zum Gesange und dem Klavier oder die Orgel zu spielen, nebst den ersten Grunden zur Composition*, etc. (Introduction au chant et à l'art de jouer du clavecin ou de l'orgue, suivie des premiers principes de la composition); Ofen (Hongrie), 1798, gr. in-4° obl. de 110 pages, avec 4 planches gravées.

RILEY (Guillaume), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de psaumes à quatre parties, précédée d'une instruction sur la psalmodie, et d'une critique du chant des méthodistes. Cet ouvrage est intitulé : *Parochial musick corrected, containing remarks on the performance of psalmody in country-churches, and on the ridiculous and profane manner of singing practised by the methodists; together with parochial harmony, consisting of a collection of Psalm-tunes, in three and four parts*; Londres, 1762, in-4°.

RIMBAULT (Édouard-François), musicien érudit et littérateur d'un mérite très-remarquable, dont les connaissances, en ce qui concerne les antiquités et l'histoire de la musique en Angleterre, sont plus étendues et plus solides que celles des autres écrivains de ce pays. Il est né le 13 juin 1816, dans le quartier de Soho, à Londres, et descend d'une ancienne famille de Normandie qui s'est fixée en Angleterre, après la révocation de l'édit de Nantes. Son père, professeur de musique et organiste de *Saint-Gilles-in-the-fields* (*Soho*), fut son premier maître pour les principes de l'art; puis M. Rimbault termina son éducation musicale sous la direction du célèbre organiste Samuel Wesley. A l'âge de seize ans, il fut nommé organiste de la chapelle suisse, dans Soho, où il eut fréquemment l'occasion d'accompagner les psaumes harmonisés par Claudin le Jeune et d'autres maîtres anciens. Ce fut cette circonstance qui inspira au jeune artiste le goût de la musique ancienne et dirigea ses travaux spécialement vers l'étude des antiquités de cet art. M. Rimbault était parvenu à l'âge de vingt-deux ans, lorsque les connaissances qu'il avait acquises dans l'exploration des traités de musique réunis à la bibliothèque de la paroisse de Saint-Martin, formée par l'archevêque Jennison, le décidèrent à ouvrir, en 1838, un cours de lectures sur l'histoire de la musique en Angleterre. Ces lectures, continuées en plusieurs périodes, eurent du retentissement, fixèrent l'attention publique sur le mérite du jeune professeur, et inspirèrent à plusieurs hommes d'élite de l'intérêt pour l'histoire de l'art dans leur patrie. L'association de MM. Rimbault, Édouard Taylor et William Chappell, pour la fondation de la *Musical antiquarian Society* et de la *Percy Society*, en fut un des résultats principaux dans l'origine. Les travaux du comité de la première de ces sociétés commencèrent le 1er novembre 1840 : M. Rimbault en fut le membre le plus actif. On connaît les belles publications d'œuvres des anciens compositeurs anglais faites par cette association d'hommes aussi recommandables par leur zèle que distingués par leur mé-

rite personnel. Dix-neuf volumes d'œuvres de Byrd, Morley, Wilbye, Weelkes, Dowland, Gibbons, Hilton, Bateson, Purcell, etc., qui n'existaient qu'en parties séparées dont la rareté est excessive, ont été publiés avec luxe en partition par les membres de la société; la moitié de cette intéressante collection est due aux soins et aux travaux de M. Rimbault, qui a enrichi chaque volume de notices excellentes, dans lesquelles brille au plus haut degré l'esprit de critique et de recherches.

La *Société Percy*, ainsi nommée de l'évêque Thomas Percy, éditeur des *Relics of the ancient english Poetry*, fut fondée dans la même année que celle des antiquaires musiciens; son but était la publication des nouvelles éditions des monuments de l'ancienne poésie anglaise. M. Rimbault en fut nommé secrétaire, comme il l'était de celle de l'ancienne musique, et comme tel, il fut l'éditeur de la plupart des ouvrages reproduits. La *Motett Society*, qui avait pour objet la publication des œuvres de Palestrina, Victoria, Orlando di Lasso, etc., avec des paroles anglaises pour l'usage de l'Église réformée, fut constituée en 1841, et M. Rimbault, dont les connaissances spéciales étaient justement appréciées dans sa patrie, fut chargé de la direction du travail et des soins nécessaires pour les nouvelles éditions. En 1842, il fut nommé membre de la Société des Antiquaires de Londres, et dans la même année il reçut le diplôme de docteur en philosophie de l'université de Gœttingue, et de membre de l'académie de musique de Stockholm. Les succès qu'il avait obtenus dans ses cours de lectures sur la musique avaient fixé l'attention des corps savants de l'Angleterre : il fut invité à en faire de semblables à la *Collegiate Institution* de Liverpool, ainsi qu'à l'Institut philosophique d'Édimbourg. Les révélations du docteur Rimbault sur les antiquités de l'art, dans ces séances, excitèrent un vif intérêt chez ses compatriotes, et, dès ce moment, les monuments de cette histoire furent recherchés avec avidité. Peu après la formation de la Société des Antiquaires de musique, M. Rimbault reçut l'invitation d'accepter la place de professeur de musique à l'université d'Harvard, aux États-Unis d'Amérique; mais les avantages dont il jouissait dans sa patrie lui firent décliner ces propositions honorables. En 1844, il obtint le doctorat en droit, et dans le même temps il fut nommé examinateur dans le collége royal des précepteurs de Londres : il occupe encore cette position (1863). En 1848, le docteur Rimbault eut le rare honneur d'être invité à faire un nouveau cours de lectures sur la musique à l'Institution royale de la Grande-Bretagne. Il le divisa en deux parties, la première théorique, l'autre historique, et les traita toutes les deux avec de larges développements dans les sept séances qu'il y consacra.

Livré à ses grands travaux d'antiquaire et d'éditeur, M. Rimbault n'a pu s'occuper avec activité de la composition; néanmoins il a écrit la musique du petit opéra *The Fair Maid of Islington* (La Belle Fille d'Islington), et le drame musical *The Castle Spectre* (Le Spectre du château), lesquels ont été représentés à Londres en 1838 et 1839. On connaît aussi sous son nom un certain nombre de chansons anglaises à voix seule avec piano. Dans la pratique de l'art, les arrangements de grandes partitions pour le piano ont pris une large place dans ses occupations; c'est ainsi qu'il a réduit les partitions des opéras *La Chute de Babylone* et *Les Croisés*, de Spohr; *Robin Hood*, *Helvellyn* et *Jessy Lea*, de Macfarren; *La Bohémienne*, *L'Enchanteresse*, et *La Fille de la place Saint-Marc*, de Balfe; *Niccolo de Lappi*, de Schirra; *Maritana*, *Amber Witch* et *Desert Flowers*, de Wallace. Une partie de la carrière de M. Rimbault fut employée à l'amélioration de la musique d'église de la religion anglicane; ce fut pour ce but qu'il visita, en 1843 et 1844, les bibliothèques des universités d'Oxford et de Cambridge, ainsi que le *Fitz-William museum*. Il en tira des services complets de maîtres oubliés, dont il a introduit une partie dans le premier volume de la nouvelle édition qu'il a publiée de la *Cathedral Music* de Samuel Arnold. Ce fut à la suite de cette publication que M. Rimbault fut invité, en 1853, à faire un cours de lectures sur la psalmodie à Édimbourg et à Glascow. C'est aussi pour le but de la restauration du chant religieux, que ce savant musicien s'est livré à l'étude de l'*harmonium*, instrument sur lequel il a acquis un talent aujourd'hui célèbre en Angleterre.

Devenu l'homme nécessaire pour tout ce qui se rattache à l'histoire de la musique en Angleterre, M. Rimbault a été appelé par le comité qui s'était formé pour donner une nouvelle édition correcte des œuvres de Hændel, d'après les manuscrits originaux dont j'avais fait connaître l'existence dans la *Revue musicale* en 1829 (tome V, p. 577-583), et prié de seconder le zèle des membres de cette association, en se chargeant de la publication de plusieurs oratorios, particulièrement du *Messie*. L'édition qu'il a donnée de cet ouvrage sublime est un modèle en son genre : au-dessus de la partition originale de Hændel, il a placé l'instrumentation ajoutée par Mozart, et au bas des pages se trouve l'ar-

rangement pour le piano fait par lui-même, lequel est différent en beaucoup de points de ce qui avait été publié précédemment, mais rigoureusement conforme à la partition. Cette édition est magnifique. M. Rimbault a aussi prêté son secours à Mendelssohn, qui s'était chargé de préparer la partition de l'oratorio *Israël en Égypte*, pour la même collection, mais qui était souvent arrêté dans son travail par des difficultés dont il n'avait pas la clef. Il y a environ vingt-cinq ans que M. Rimbault recueille des matériaux pour un ouvrage concernant la musique originale des drames de Shakespeare (*On the original Music of Shakespeare's Plays*) : ce livre intéressant est maintenant terminé et paraîtra dans un court délai.

Liste des ouvrages publiés par M. Rimbault, comme éditeur. — I. Musique religieuse : 1° *Dr. Arnold's collection of Cathedral music, a new edition carefully collated with numerous ancient Mss., in which is added an accompaniment for the organ (in place of the signed Bass) and biographical accounts of the various composers* (Collection de musique d'église du Dr Arnold ; nouvelle édition soigneusement revue et collationnée avec de nombreux manuscrits anciens, à laquelle est ajouté un accompagnement d'orgue, au lieu de la basse chiffrée, et des notices biographiques sur les compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°. (s. d.), 3 vol. in-fol. — 2° *A collection of cathedral Music, by the great English masters, consisting in services and Anthems selected from the Books of the different cathedrals, from the Aldrich, the Tudway, and the Fitzwilliam Mss. Collections; and from the library of the Music School of Oxford. Printed in score, with an accompaniment for the organ and biographical notices of the composers* (Collection de musique d'église, par les meilleurs maîtres anglais, consistant en services et antiennes tirés des livres de diverses cathédrales, des collections d'Aldrich, de Tudway, de Fitzwilliam, et de la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford ; publiée en partition avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Chappell and C°., in-fol. — 3° *Cathedral chants of the sixtenth, seventeenth and eighteenth centuries, selected from the Books of the cathedrals and collegiate establishments; in score, with an accompaniment for the organ, and biographical notices of the composers* (Chants d'église des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, tirés des livres des cathédrales et des universités, en partition, avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°., in-fol. — 4° *The full cathedral service composed by Thomas Tallis. A new edition with an historical Preface, and a Biography of the composer. In full score with an organ accompaniment* (Le service complet de l'église composé par Thomas Tallis. Nouvelle édition, avec une préface historique, et la biographie du compositeur. Partition complète avec accompagnement d'orgue) ; ibid. — 5° *The order of daily service with the musical notation as adapted and composed by Th. Tallis. Carefully revised and corrected, with an historical and critical preface* (L'ordre de service journalier avec la notation musicale telle qu'elle y est adaptée et composée par Thomas Tallis. Revu avec soin et corrigé, avec une préface historique et critique) ; ibid. — 6° *A collection of services and anthems, chiefly adapted from the works of Palestrina, Orlando de Lasso, Vittoria, Colonna, etc., etc.* (Collection de services et d'antiennes, tirés particulièrement des œuvres de Palestrina, Orlando de Lasso, Victoria, Colonna, etc., etc.); *Published under the direction of the Motett Society;* 3 vol. in-fol. — 7° *A collection of Anthems by composers of the Madrigalian era (Bateson, Este, Weelkes, etc.). New first printed from Mss. in the possession of the Editor. Published by the Musical antiquarian Society* (Collection d'antiennes par les compositeurs de l'époque madrigalesque, Bateson, Este, Weelkes, etc. Publiée pour la première fois d'après des manuscrits appartenant à l'éditeur, dans la Collection des musiciens antiquaires); in-fol. — 8° *The Order of Morning and Evening Prayer, with the Harmony in 4 parts; the Plain-song of the church being placed in the Tenor, according to ancient usage;* Londres, A. Novello (Le livre de prières du matin et du soir harmonisé à 4 parties, le plain-chant étant placé dans la partie du ténor, suivant l'ancien usage). — 9° *The Order of daily service, with the musical notation as used in the Abbey-Church of Saint-Peter, Westminster. New first published from the traditional practice of the choir* (L'Ordre du service journalier, avec la notation musicale en usage dans l'église Saint-Pierre de l'Abbaye de Westminster. Publié pour la première fois d'après l'usage traditionnel du chœur); Londres, Georges Bell. — 10° *Edward Lowe's Order of chanting the Cathedral service. Reprinted from the 2d edition printed at Oxford,* 1664, *and adapted for modern use.* (La Manière de chanter l'office de l'église; publié d'après la deuxième

édition imprimée à Oxford en 1664, et adaptée à l'usage moderne); Londres, Chappell and C°. — 11° *The Hand Book fur the Parish Choir, a collection of Psalm Tunes, services, anthems, chants, Sanctus, etc. The Psalm Tunes newly harmonized in four parts* (Manuel du chœur de paroisse, collection de psaumes, offices, antiennes, chants et *Sanctus*, etc. Les psaumes sont harmonisés à quatre parties); ibid. — 12° *The Organist Hand-Book, a collection of voluntaries for the organ chiefly selected and arranged from Composers of the German School* (Manuel de l'organiste, collection de préludes pour l'orgue, choisis et arrangés d'après les compositeurs de l'école allemande); Londres, Cramer, Beale and C°. — 13° *Vocal part Music-sacred and secular, a collection of Anthems, Motetti, Madrigal, Part-songs, etc. In score with a separate accomp. for organ or piano forte* (Partie vocale de musique sacrée et mondaine,. collection de motets, antiennes, madrigaux, chansons à plusieurs voix, etc., en partition avec un accompagnement séparé pour l'orgue ou le piano); Londres, Dalmaine and C°. — 14° *The Whole Book of psalms, with the Tunes in 4 parts as printed by Thomas Este*, 1592. *New first printed in score with an historical preface and biographical Notice.* (Le psautier complet harmonisé à quatre parties, conforme à l'édition de Thomas Este, 1592. Première édition en partition, avec une préface historique et la notice biographique); Mus. Antiq. Society. — 15° *The Booke of common prayer with musical notes, as used in the chapel royal of Edward VI;* 1550. *Compiled by John Marbeck. Reprinted in fac-simile* (Le livre des prières publiques noté suivant l'usage de la chapelle royale d'Édouard VI, en 1550; compilé par Jean Marbeck; réimprimé en *fac-simile*); Londres, Richering. — 16° *Marbeck's Booke of common Prayer*; autre édition en caractères ordinaires, avec une préface historique et la biographie de Marbeck; Londres, A. Novello. — 17° Messe à 5 voix, composée sous le règne de la reine Marie pour la cathédrale de Saint-Paul, par William Byrd. Gravée en partition, avec une introduction historique. — II. Musique de chambre et dramatique : 18° *Thomas Morley's First Book of Ballets for 5 voices. New first printed in score from the original edition of* 1595 (Premier livre de ballets à 5 voix de Thomas Morley; imprimé pour la première fois en partition d'après l'édition originale de 1595). (Mus. Antiq. Society), in-fol. — 19° *Thomas Bateson's First set of Madrigals for* 3, 4, 5 *et* 6 *voices. New first printed in score from the original edition* (Première suite de madrigaux à 3, 4, 5 et 6 voix par Bateson; publiée pour la première fois en partition d'après l'édition originale); (idem), in-fol. — 20° *Orlando Gibbons Fantasies of* 3 *parts for viols. Scored from the original edition and collated with various ancient Mss* (Fantaisies à 3 parties pour des violes, d'Orlando Gibbons, mises en partition d'après l'édition originale collationnée avec plusieurs anciens manuscrits); (idem); in-fol. — 21° *Bonduca, an opera composed by Harry Purcell New first printed. In which is added a History of the rise and progress of dramatic Music in England* (*Bonduca*, opéra composé par Henri Purcell, publié pour la première fois, avec une histoire de l'origine et des progrès de la musique dramatique en Angleterre); (idem), in-fol. — 22° *Parthenia, or the first Musik ever printed for the Virginals* (*Parthenia*, ou la première musique qui fut imprimée pour la Virginale); traduite en notation moderne, avec une esquisse de la première époque de l'art de jouer du piano) (idem). — 23° *Nursory Rhymes, with the Tunes to which they are sung in the Nursery of England, obtained principally from oral tradition* (Chansons de nourrices, avec les airs sur lesquels elles sont chantées dans les établissements de nourrices en diverses parties de l'Angleterre, et recueillies particulièrement par la tradition); Londres, Cramer, Beale and C°. — 24° *Christmass Carols with the ancient mélodies to which they are sung in various parts of the country* (Chants de Noël avec les mélodies, tels qu'ils sont chantés en diverses parties de l'Angleterre (ibid.). — 25° *The ancient vocal Music of England*, etc. (L'ancienne Musique vocale de l'Angleterre; collection de spécimens rapportés dans un cours de lectures musicales fait à l'Institution philosophique d'Édimbourg, et à la *Collegiate Institution* de Liverpool, dans les années 1846 et 1847); Londres, A. Novello, 2 vol. in-fol. — 26° *The Rounds, Catches and Canons of England, a Collection of specimens of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, etc.* (Rondes, chansons à refrains et canons de l'Angleterre, collection de spécimens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, adaptés à l'usage moderne, avec une introduction historique sur l'origine et les progrès du chant des rondes, chansons à refrains et canons, et des notices biographiques sur les compositeurs); Londres, J.-B. Crames and C°, in-4°. — III. Oratorios. — 27° *Samson*, oratorio de Hændel en grande partition, édité avec une préface et accompagnement de piano (dans la Collection pu-

bliée par la Société de Hændel). — 28° *Saül*; id., ibid. — 29° *Messiah* (Le Messie), oratorio de Hændel en grande partition, édité avec les accompagnements ajoutés par Mozart, une introduction historique et accompagnement de piano (dans la même Collection). IV. OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES ET MUSIQUE PRATIQUE : 30° *The Child's First Instruction Book for the piano-forte, with variety of progressive Lessons* (Le Livre des enfants pour la première instruction du piano, avec des leçons progressives d'espèces différentes); Londres, Dalmaine. — 31° *A Guide to the use of the new Alexandre Church Harmonium, with two Rows of Keys. To which is added a selection of pieces by classical masters*, etc. (Guide pour l'usage du nouvel harmonium d'église d'Alexandre, à deux claviers; auquel est ajouté un choix de morceaux par les maîtres classiques, etc.); Londres, Chappell. — 32° *Rimbault's Harmonium Tutor. A concise and easy book of instruction for this popular instrument (chiefly adapted to sacred purpose)*, etc. (Guide pour l'harmonium de Rimbault, ou traité concis et facile d'instruction pour l'usage de cet instrument populaire appliqué au culte, suivi d'un choix de pièces arrangées d'après les œuvres de Hændel, Bach, Haydn, Marcello, Hummel, Rink, Naumann, etc.), 8me édition; *ibid.* — 33° Plusieurs recueils de musique arrangée pour l'harmonium et pour l'orgue, de services et d'antiennes à l'usage des cathédrales et des paroisses, comme pour les petits chœurs de chapelles. — V. LITTÉRATURE MUSICALE ET POÉTIQUE : 34° *Memoirs of Musik by the honorable Roger North, attorney general to James II* (Mémoires sur la musique, par l'honorable Roger North, procureur général sous le règne de Jacques II... Publiés pour la première fois d'après le manuscrit original avec beaucoup de notes par Ed. Rimbault); Londres, Georges Bell, 1846, petit in-4° de XXIV et 139 pages, imitant les impressions du dix-septième siècle, sur papier de Hollande, avec le portrait de Roger North. — 35° *The Organ, its history and construction : a comprehensive treatise upon the structure and capabilities of the organ, etc., intended as a Handbook for the organist and the amateur, by Edward Hopkins, organist of the Temple church, preceded by an entirely new History of the organ, Memoirs of the most eminent builders of the seventeenth and eighteenth centuries, etc., by Edward F. Rimbault* (L'Orgue, son histoire et sa construction; traité complet de la structure et des ressources de l'orgue, formant un manuel de l'organiste et de l'amateur, précédé d'une histoire entièrement nouvelle de l'orgue, de notices sur les facteurs d'orgues les plus éminents des dix-septième et dix-huitièmes siècles, etc., par Ed.F. Rimbault); Londres, Robert Cocks, 1855, un vol. gr. in-8° de 596 pages. — 36° *The Piano forte, its origin, progress and construction; with some account of instruments of the same class which preceded it, viz the Clavichord, the Virginals, the Spinet, the Harpsichord* (Le Piano, son origine, ses progrès, sa construction, avec des notices sur les instruments de même espèce qui l'ont précédé, tels que le clavicorde, les virginales, le clavecin, par Ed. F. Rimbault; Londres, Rob. Cocks, 1860, 1 vol. gr. in-4° de 420 pages, avec des spécimens d'anciennes pièces de clavecin des meilleurs maîtres, et un appendice. — 37° *Bibliotheca Madrigaliana; a Bibliographical account of musical and poetical works published in England during the reigns of Elisabeth and James the first* (Bibliothèque madrigalesque, ou Notice bibliographique des œuvres musicales et poétiques publiées en Angleterre pendant les règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier); Londres, J.-R. Smith. — 38° *Who was Jack Wilson, the singer of Shakespeare stage? An attempt to prove the identity of this person with John Wilson doctor of Musick in the University of Oxford A. D.* 1644 (Qui était Jacques Wilson, chanteur du théâtre de Shakespeare? Tentative pour démontrer l'identité de ce personnage avec Jacques Wilson, docteur en musique de l'université d'Oxford en 1644); Londres, J.-R. Smith. — 39° *A Little Book of Songs and Ballads, gathered from ancient Musick Books, Mss. and printed* (Petit Livre de chansons et ballades recueillies dans d'anciens livres de musique, manuscrits et imprimés); Londres, J.-Russell Smith, 1851, 1 vol. in-12.

Les autres travaux de M. Rimbault, purement littéraires, forment l'objet de sept publications de la *Percy Society* : elles sont étrangères à ce dictionnaire par leurs sujets. Indépendamment des ouvrages cités précédemment, ce savant archéologue musicien a un si grand nombre de notes et de recherches concernant la musique, que leur ensemble représente l'étendue de 24 volumes in-4°.

RINALDINI (D. Socconso), prêtre, maître de chapelle *della Madonna de Monti*, naquit à Fabriano, dans les États de l'Église, au commencement du dix-huitième siècle, et fut agrégé, en 1746, au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il a formé beaucoup de bons élèves pour le chant et pour la composition, et a laissé en manuscrit des compositions religieuses.

RINALDO, compositeur italien, naquit dans la première moitié du seizième siècle, à Montagnana, dans le duché de Modène. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' mottetti a 4 voci;* Venise, 1573, in-4°.

RINALDO DA CAPUA, compositeur dramatique, fils naturel d'un grand seigneur, naquit à Capoue, dans le royaume de Naples, en 1715. N'ayant point de nom de famille, il fut désigné par celui du lieu de sa naissance. Ses progrès dans la musique furent si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il donna à Venise son premier opéra. Artiste d'instinct plutôt que d'étude, il écrivait avec peu de correction; mais ses ouvrages brillaient par des traits de génie. On ignore l'époque de sa mort. C'est à tort qu'on lui a attribué l'invention du récitatif accompagné par l'orchestre, connu longtemps avant lui. L'invention qui appartient réellement à Rinaldo est celle des ritournelles développées du récitatif obligé, dans le but d'exprimer les passions dont sont affectés les personnages des drames. De tous ses ouvrages, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *La Zingara*, opéra bouffe en un acte. — 2° *La Donna vendicativa* (dont la partition manuscrite était dans la bibliothèque de Burney). — 3° *Farnace*, 1739. — 4° *La Libertà nociva*, à Venise, 1744. — 5° *L'Ambizione delusa*. — 6° *La Commedia in commedia*, à Venise, 1749.

RINCK (Jean), organiste distingué, né à Frankenheim, en Thuringe, vers 1730, apprit les éléments de la musique à Græfenrode, sous la direction du *cantor* Kellner, puis étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Stœlzel. En 1754, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Le talent de cet artiste pour l'improvisation des fugues était remarquable. Il vivait encore en 1772.

RINCKHARD (Martin), nom altéré par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres en celui de *Richard*. Rinckhard demeurait à Eilenbourg au commencement du dix-septième siècle. Il naquit en 1585, et mourut en 1649 (*voyez* Winterfeld, *Der Evangelische Kirchengesang*, t. II, p. 5). On a de lui un ouvrage de musique pratique à 6 voix sur le cantique *Nun danket alle Gott*, intitulé : *Geistliches musikalisches Triumph-Cranzlein, von der hoch edeln und recht englischen Dorothea, und grossen Gottes-Gab, der Frau Musica* (Petite Couronne triomphale, musicale et religieuse de la très-noble et angélique Dorothea, dame musique, don précieux de Dieu) ; Leipsick, 1619. Gruber, qui le premier a cité cet ouvrage dans son essai sur la littérature musicale, l'a pris pour un traité de musique, et a été copié par tous les auteurs qui viennent d'être cités. (*Voyez* C. F. Becker, *Die Tonwerke des 16 und 17 Jahrhunderts, etc.*, dans l'Introduction, p. VIII, note **).

RINK (Jean-Christian-Henri), organiste célèbre, naquit le 18 février 1770, à Elgersburg, dans le duché de Gotha, où son père était organiste et instituteur. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique : son goût pour l'orgue était en lui une véritable passion. Il avait quatorze ans lorsque son père l'envoya, en 1784, auprès d'Abicht, maître d'école à Angelroda, qui lui donna chaque jour des leçons de chant, de clavecin et d'orgue. Il ne resta que neuf mois près de ce maître, ayant été placé ensuite chez Junghanz, à Arnstadt, pour apprendre le violon et la composition ; mais ne trouvant pas chez cet artiste l'instruction qu'il avait espérée, il ne resta que trois mois près de lui. Son père l'envoya alors à Büchelohe, près de Rudolstadt, pour continuer ses études sous la direction du *cantor* Kirschner. Après avoir reçu ses leçons pendant un an, il se rendit à Erfurt, dans le but de perfectionner son talent par les leçons de Kittel (*voyez* ce nom), l'un des meilleurs élèves du grand Sébastien Bach. Ce fut sous la direction de cet habile et savant artiste qu'il fit toutes ses études d'harmonie et de contrepoint pendant trois ans. Bien qu'il n'eût atteint que sa vingtième année, Rink avait déjà la réputation d'habile organiste. Il se disposait à aller à Gœttingue étudier la théorie de la composition chez Forkel, lorsqu'il reçut, à la fin de 1789, sa nomination d'organiste de la ville de Giessen (Hesse Supérieure). Son biographe allemand (J. Fœlsing) remarque que la plupart des auteurs qui ont parlé de cette nomination en ont placé la date en 1790, parce que le décret qui conférait ce titre à Rink ne fut signé que le 2 août de cette année. Le faible traitement de cette place obligea l'artiste à se livrer à l'enseignement : bientôt le nombre de ses élèves fut si grand, qu'il ne lui resta plus d'autre temps qu'une partie des nuits pour se livrer à ses propres études. En 1805, Rink fut nommé professeur de musique au gymnase de Giessen. Peu après on vint lui offrir les places de directeur de musique et d'organiste de l'Université à Dorpat, en Livonie ; mais, ne voulant pas s'éloigner du grand-duché de Hesse, il n'accepta pas cette position. A la fin de la même année, il fut appelé à Darmstadt pour y remplir les fonctions d'organiste de la ville, de *cantor* et de professeur de musique du collége. Depuis lors, il ne s'éloigna de cette ville que pour quelques voyages de peu de durée. Le talent remarquable de cet artiste et les services qu'il avait rendus à l'art furent récompen-

sés, en 1813, par sa nomination d'organiste de la cour. Le grand-duc Louis Ier y ajouta, en 1817, le titre et les avantages de membre effectif de la chapelle ducale. Vers le milieu de juillet 1820, Rink se rendit à Illmenau, dans la Thuringe : s'arrêtant dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage, il s'y fit entendre comme organiste, et partout excita des transports d'admiration. Dix ans après, son ancien élève Mainzer (*voyez* ce nom) l'invita à l'aller visiter à Trèves : bien qu'âgé alors de soixante ans, le maître se résolut à ce voyage et partit accompagné de son fils. Son arrivée dans l'ancienne ville romaine fut pour lui un véritable triomphe. Tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs lui fit un accueil chaleureux : on exécuta ses œuvres dans les concerts, et les fêtes qu'on lui donna se succédèrent sans interruption. Ce fut sa dernière excursion. Sa renommée s'était étendue dans toute l'Europe ; en France même, où les organistes de l'Allemagne étaient à peine connus de nom à cette époque, celui de Rink n'était prononcé qu'avec respect. Ce n'est pas sans émotion que j'ai visité, en 1838, ce digne vieillard, de qui je reçus l'accueil le plus cordial. En 1841, la santé de Rink commença à s'altérer : elle continua de décliner jusqu'en 1846, et il mourut le 7 août de cette année. Le grand mérite de cet homme respectable fut honoré par une multitude de distinctions : en 1831, la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique le nomma l'un de ses membres ; le grand-duc Louis de Darmstadt lui accorda en 1838 la croix de première classe de son ordre ; dans l'année 1840, l'Université de Giessen lui envoya le diplôme de docteur en philosophie et arts ; enfin, la plupart des sociétés musicales de l'Allemagne se l'associèrent.

Dans la composition de la musique d'orgue, le talent de Rink a un caractère tout individuel. Bien qu'élève de Kittel et nourri des traditions de Jean-Sébastien Bach, il n'y a rien de la manière de ce grand maître dans ses œuvres. Son style, élégant et simple à la fois, a en général de la noblesse et de la gravité. Son harmonie a du piquant et de l'inattendu ; sa mélodie est suave et touchante. Il ne recherche pas les grandes difficultés, et l'on voit qu'il s'est proposé pour but de travailler particulièrement pour les organistes des petites localités, dont il a voulu former le goût et perfectionner les études. Il cultiva le style d'imitation, mais d'une manière simple et naturelle. Enfin, il a peu écrit dans le grand style de la fugue. Je lui en demandai la cause dans la conversation que j'eus avec lui : sa réponse fut de grand sens. « Bach, me dit-il, est un colosse « qui domine le monde musical : on ne peut espérer de le suivre que de loin dans son domaine « car il a tout épuisé, et dans ce qu'il a fait « il est inimitable. J'ai toujours pensé que si « l'on peut réussir à composer quelque chose « qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est « dans une autre voie qu'il faut s'engager. » Ses œuvres élémentaires pour l'orgue sont celles dont voici les titres : 1° Vingt morceaux de différents genres pour orgue, op. 33. — 2° Pièces d'orgue dédiées au vétéran de la littérature musicale, Ernest-Louis Gerber, op. 38. — 3° Six chorals avec variations, op. 40. — 4° École d'orgue pratique, divisée en 6 parties, op. 55. — 5° 24 préludes faciles pour orgue, à l'usage des commençants, lesquels peuvent se jouer avec ou sans pédale, et destinés à être exécutés pendant l'office divin, op. 63. — 6° Exercices pratiques pour les commençants, avec des exemples à deux, trois et quatre parties, op. 99. — 7° Préceptes théoriques et pratiques, pour l'art de jouer de l'orgue, op. 124. Dans ses autres productions on remarque : 8° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Mayence, Schott. — 9° Sonates idem, op. 32 et 34 ; Offenbach, André. — 10° Une idem, avec violon et violoncelle obligés ; Cassel, Wœhler. — 11° Trois idem (faciles), avec violon et violoncelle *ad libitum* ; ibid. — 12° Sonates pour piano à 4 mains, op. 26 et 50 ; Offenbach, André. — 13° Une idem, op. 86 ; Bonn, Simrock. — 14° Pièces d'orgue de différents genres, op. 8, 9, 29, 37, 66, 72, 92, 94, 100, 106 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock ; Manheim, Heckel. — 15° Préludes pour des chorals, op. 2, 25, 37, 47, 49, 52, 53, 58, 65, 74, 93, 95, 105, 116 ; ibid. — 16° Conclusions (*Nachtspiele*), op. 48, 78, 107, 114, ibid. — 17° Chorals variés, op. 64, 77, 78, 109, ibid. — 18° *L'Ami du choral*, ou études pour l'exécution des chorals, ouvrage divisé en suites ou années, op. 104, contenant les deux premières années en six suites ; 3me année, op. 110 ; 4me année, op. 115 ; 5me année, op. 117 ; 6me année, op. 119 ; 7me année, op. 122. Mayence, Schott. — 19° Thèmes variés avec finales, adagios, fugues, etc., op. 56, 57, 70, 84, 89, 108 ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock. — 20° Introduction pratique à l'art de jouer de l'orgue, en six suites, Darmstadt, Diehl. — 21° Livre choral avec des versets, à l'usage de la Westphalie prussienne. — 22° Nouveau livre choral, pour le grand-duché de Hesse-Darmstadt ; Darmstadt, Liske, in-4°. Parmi les œuvres de musique vocale pour l'église composées par Rink, on remarque : 23° *Vater unser* (Pater noster), à 4 voix, avec orgue, op. 59 ; Bonn, Simrock. — 24° Hymne funèbre à 4 voix et orgue obligé, op. 68 ; ibid. —

25° Prière pour les trépassés, idem, op. 71; ibid. — 26° Cantate de noces, idem, op. 73; ibid. — 26° Hymne (*Danket dem Herrn*), idem, op. 75; Mayence, Schott. — 28° Cantate pour le vendredi saint, idem, op. 76; ibid. — 29° Motet (*Befiehl dem Herrn deine Wege*), idem, op. 85; ibid. — 30° Douze chorals pour 4 voix d'hommes; Darmstadt, Heyer. — 31° Motet (*Lobe dem Herrn, meine Seele*), à 4 voix et orgue, op. 88; Bonn, Simrock. — 32° Messe à 4 voix avec orgue obligé, op. 91; Mayence, Schott. — 33° Motet (*Gott sei uns gnædig*), idem, op. 109; ibid. — 34° Chants religieux pour 2 ténors et 2 basses, op. 112; Darmstadt, Heyer. — 35° Cantique de Klopstock à 4 voix et orgue, op. 113; Bonn, Simrock.

Une autobiographie de Rink a été publiée par M. J.-B. Laurens, dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, t. II, p. 275 et suiv. M. J. Fœlsing en a publié une complète, sous le titre : *Züge aus dem Leben und Werken des Dr. Christ. Heinr. Rink, gewesen Cantors, Hoforganisten und Kammermusicus zu Darmstadt;* Erfurt, 1848, in-8°.

RINOLDI (Antoine), né à Milan dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de la collégiale de *San-Martino in Rio*, dans cette ville. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Il primo libro de' Mottetti concertati a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci, op.* 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

RINTEL (Wilhelm ou Guillaume), docteur en médecine et médecin praticien à Berlin, est né dans cette ville le 9 novembre 1818. Dès son enfance, Zelter, son aïeul, lui fit apprendre la musique et le fit entrer dans la *Sing-Academie* (Académie de chant). Ses études de l'Université, particulièrement de la médecine, lui firent ensuite négliger cet art pendant quelques années; mais plus tard il y revint et prit des leçons d'harmonie chez le professeur Dehn. Bien que cultivant la musique comme amateur, le docteur Rintel s'est livré à la composition. En 1854, il a fait représenter au théâtre Frédéric-Wilhemsstædt, de Berlin, un opérette en un acte intitulé *Die Flitterwochen in Gebirge* (Les semaines de plaisir dans la montagne), qui a obtenu du succès. On connaît aussi de lui *Golgotha*, cantate pour la Passion avec orchestre, écrite en 1856, et des *Lieder*. On doit au docteur Rintel une monographie de son grand-père Zelter.

RIOTTE (Philippe-Jacques), maître de chapelle à Prague, naquit à Trèves le 16 août 1776, et passa la plus grande partie de sa vie à Vienne, dans la position de chef d'orchestre du théâtre *An der Wien* (sur la Vienne). Il est mort dans cette ville, le 20 août 1856. Riotte a fait représenter au théâtre de Prague deux opéras dont le premier a pour titre : *Mozart's Zauberflœte* (la Flûte enchantée de Mozart); l'autre : *Noureddin, prince de Perse*. Il est aussi auteur de quelques opérettes, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Die Lieb'in der Stadt* (Les Amours de la ville), représenté à Vienne en 1834. Enfin, il a écrit, pour les théâtres de la capitale de l'Autriche, la musique de plusieurs ballets et pantomimes. On a beaucoup de musique instrumentale sous le nom de cet artiste. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 21, ibid.; op. 46; Vienne, Mechetti. — 3° Concertos pour flûte, op. 4, Offenbach, André; op. 22, Leipsick, Peters; op. 31, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Concertos pour clarinette, op. 24, 26, 36, Bonn, Simrock. — 5° Concertos pour piano, op. 8, Offenbach, André; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9, André, Offenbach; op. 26, 49, Vienne, Haslinger. — 7° Sonates pour piano et violon, op. 13, 35, 44, 45, 50, 55, Leipsick, Vienne. — 8° Sonates pour piano seul, op. 2, 3, 11, 20, 32, 37, 38, 41, 52, ibid.

RIPA (Alberto de) (1), seigneur de Carois, ou plutôt *Carrois*, célèbre joueur de luth, naquit à Mantoue, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et se fit une grande réputation dans sa patrie par son habileté sur son instrument. Il fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*, qui se sont placés à la tête des luthistes italiens du seizième siècle. Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens (*Lex. der Tonkünstler*, t. I, col. 20), copié par Choron et Fayolle (*Dict. histor. des musiciens*, t. I, p. 10), fait d'Albert un violoniste de la chapelle de François Ier, roi de France, et dit que ce prince *l'avait amené avec lui de l'Italie à Paris dans l'année* 1530 : ce fait est absolument controuvé, car François Ier fut fait prisonnier à la bataille de Pavie, le 24 février 1525, conduit en Espagne, et, après sa rentrée en France, ne retourna jamais en Italie. L'époque où Albert de Ripa entra au service du roi reste donc incertaine. Quoi qu'il en soit, Albert

(1) Je suis redevable à M. Farrenc de la communication d'un travail étendu qui m'a été fort utile pour cette notice. Je dois faire remarquer ici que la courte notice ALBERT ou ALBERTO de Mantoue, qui se trouve au Ier volume de cette édition de la *Biographie des musiciens*, fait double emploi avec celle-ci, car cet *Alberto Mantovano* des Italiens n'est autre qu'*Albert de Ripa*.

était sans aucun doute dans cette position antérieurement à 1537, car il écrivait de Paris à Pierre l'Arétin le 16 mars de cette année, et sans doute il était à la cour du roi de France depuis plusieurs années, car sa lettre fait voir qu'il y jouissait de crédit et de considération (1). La faveur accordée à l'artiste par le monarque se voit d'ailleurs dans une lettre écrite le 6 juin 1538 par l'Arétin à Ripa, et dans laquelle il le félicite sur ses rares talents dans la musique, *dont vous êtes la lumière*, dit-il, *et qui vous a rendu si cher à Sa Majesté et au monde* (..... *della musica, di che siete lume, et vi ha fatto si caro a Sua Maestà, et al mondo*) (2). Au reste, François Ier a donné des preuves non équivoques de l'estime qu'il avait pour le talent du célèbre luthiste, puisqu'il le fit seigneur du village de Carrois et de son château, dans l'ancienne province de l'Ile-de-France, diocèse de Sens, aujourd'hui département de Seine-et-Marne, arrondissement de Melun, à 14 lieues de Paris.

Le privilége accordé par Henri II à Guillaume Morlaye (*voyez* ce nom), le 12 février 1551, pour la publication des pièces de luth d'Albert, prouve qu'à cette époque l'artiste était décédé. On y lit : « Henry, par la grace de Dieu roy de « France, etc... Receu avons l'humble supplica- « tion de nostre bien amé maistre Guillaume « Morlaye, ioeur de leuth, demourant en nostre « ville de Paris, contenant que à grands frais et « mises, soing et diligence il aurait depuis vingt « ans en ça, et des sa ieunesse recouvert (re- « cueilli) les œuvres de feu maistre Albert de « Rippa de Mantoue, nostre ioeur de leuth ordi- « naire, etc. » D'autre part, on trouve dans les satires de Gabriel Symeoni (3) un sonnet *sopra al suonar del liuto del signor Alberto Mantovano*, qui ne permet pas de douter que ce célèbre musicien ne vécût encore en 1549, date de la publication du recueil de Symeoni; car s'il eût été mort, il n'y aurait pas simplement dans l'intitulé du sonnet *del signor Alberto Mantovano*, mais *del fu signor*. Il résulte donc des deux pièces qui viennent d'être citées qu'Albert de Ripa mourut à Paris entre les années 1549 et 1551. Il était avancé en âge quand il cessa de vivre, suivant une pièce qui se trouve dans le *Bocage royal* de Ronsard, sous le titre : *Epitaphe d'Albert, joueur de luc; entre-parleurs, le Passant et le Prestre.* Ce morceau, où se retrouve le mauvais goût habituel du poëte, nous apprend que le célèbre luthiste mourut de la pierre. On y trouve ces deux vers :

> Mais quand il devint viel, et que sa main pesante
> S'engourdit sur le luc à demi languissante,
> Etc....

M. Farrenc possède un recueil des œuvres d'Albert de Ripa devenues fort rares; en voici les titres : 1° *Premier livre de tabulature de leut, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippa* (sic) *de Mantoue, seigneur de Carois, ioueur de leut, et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat au mont Sainct-Hilaire, à l'hostel d'Albret, Et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye*, 1553; *avec privilége du roi pour dix ans.* — 2° *Troisième livre de tabulature*, etc., même adresse, 1554. — 3° *Quatriesme livre*, etc., même adresse, 1554. — 4° *Cinquiesme livre*, etc., même adresse, 1555. — 5° *Sixiesme livre*, etc., même adresse, 1558. — 6° *Quart livre de tabulature de luth contenant plusieurs fantaisies, chansons et pavanes : composées par feu maistre Albert de Rippa de Mantoue, seigneur du Carois, ioueur de luth et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Balard* (sic), *rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève, 4 novembre* 1553, *avec privilége du roy, pour neuf ans.* Il est assez singulier qu'après avoir donné un privilége de dix années à Guillaume Morlaye pour la publication des œuvres d'Albert de Ripa, Henri II en concède un autre pour neuf ans et pour les mêmes ouvrages à Adrian le Roy et à son associé Robert Ballard. A l'expiration de leur privilége *pour neuf ans*, Adrian le Roy et Robert Ballard obtinrent leur grand privilége, renouvelé dans leur famille sous chaque roi, et publièrent une nouvelle édition des livres de tablature d'Albert de Ripa, commencée en 1562 et finie dans l'année suivante. Les livres 2me, 3me et 5me de cette édition sont à la Bibliothèque royale de Munich; le sixième livre est à la Bibliothèque royale de Bruxelles. On trouve des pièces de luth, composées par Albert, dans le recueil intitulé : *Intabolatura di liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano; in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° obl. Pierre Phalèse a aussi inséré des pièces de cet artiste dans ses *Carminum que chely vel testudine canuntur*,

(1) Cette lettre se trouve dans les *Lettere scrite al signor Pietro Aretino da molti signori*... Venetia (Marcolini), 1552, in-8°, t. I, pag. 345.

(2) *Il secondo libro de le lettere di M° Pietro Aretino*; Paris, 1609, in-8°.

(3) *Le satire alla Bernesca di M° Gabriello Symeoni... in Torino, per Martino Cravotto*, 1544, in-4°.

trium, quatuor vel quinque partium liber primus, et liber secundus. Lovanii, apud Petrum Phalesium etc., 1546, ainsi que dans le *Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptates, etc.; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1574, in-4°.

RIPA (D.-Antoine), prêtre et compositeur espagnol, né vers 1720 à Tarazona (dans l'Aragon), fit son éducation musicale comme enfant de chœur dans la cathédrale. Après avoir reçu la prêtrise, il obtint la place de maître de chapelle des Carmes déchaussés de cette ville, en remplacement de Don Joseph Picañol. Il était âgé d'environ 48 ans lorsqu'il fut nommé, le 23 juin 1768, maître de chapelle et mansionnaire de l'église métropolitaine de Séville. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 3 novembre 1795. Les nombreuses compositions de Ripa se sont répandues dans toute l'Espagne; les plus importantes sont à la cathédrale de Séville : elles consistent en messes, vêpres, complies, motets, un office des morts et les matines de Noël. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré dans le premier volume de la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana*, une Messe de ce compositeur à 8 voix en deux chœurs avec 2 violons, 2 cors, orgue et contrebasse, et un *Stabat Mater* à 8 voix en deux chœurs avec orgue, sur le plain-chant. Le *Stabat* est un ouvrage de très-bon style et bien écrit.

RIPALTA (Jean-Dominique), né à Monza, dans le Milanais, fut organiste et maître de chapelle à l'église Saint-Jean de cette ville, vers 1575. Le roi de France Henri III l'ayant entendu en passant par Monza, à son retour de Pologne, voulut l'engager à le suivre en France; mais Ripalta, attaché à son église, ne voulut pas la quitter pour les avantages qu'on lui offrait. A sa mort, il légua à cette même église tout ce qu'il possédait. On a imprimé de sa composition : *Messa a 5 in partitura;* Milan, 1629.

RISCH (Georges-Mathias), musicien à Ilmenau, dans le duché de Weimar, naquit en cette ville vers 1710. Il inventa un instrument à clavier destiné à imiter la *basse de viole* ou *viole de gambe*. Cet instrument était monté de cordes de boyau mises en vibration par de petites roues enduites de colophane, qu'une roue plus grande, placée sous la caisse, mettait en mouvement. En 1752, Risch se fit entendre sur cet instrument dans la Société des amateurs de Berlin, et quatre ans après il fit imprimer à Nuremberg une sonate composée pour ce même instrument. Beaucoup d'autres essais du même genre ont été faits en Allemagne, en France et en Italie, avant et après l'invention de Risch.

RISPOLI (Salvator), né à Naples, vers 1745, fit ses études au Conservatoire de *San Onofrio* de cette ville, puis se livra avec succès à la composition dramatique. Les opéras connus sous son nom sont : 1° *Ipermestra*, à Milan, en 1786. — 2° *Idalide*, opéra sérieux, à Turin, 1786. — 3° *Il Trionfo di Davide*, à Naples, 1788. La mauvaise santé du compositeur Insanguine, surnommé *Monopoli*, ayant rendu nécessaire son remplacement comme maître du Conservatoire de *San Onofrio*, en 1792, Piccinni fut consulté sur le choix de son successeur, et indiqua Rispoli comme un des meilleurs professeurs de cette époque. Ce compositeur a écrit une suite de petits duos, intitulée *La Gelosia*, et des toccates pour le clavecin. Ses compositions pour l'église sont en très-grand nombre. Saverio Maffei a fait un bel éloge du talent de Rispoli dans ce genre de musique (*Traduzione de Salmi*, t. 8), et vanté l'expression touchante de ses mélodies.

RIST (Jean), conseiller du duc de Mecklembourg, et prédicateur à Wedel sur l'Elbe, naquit le 8 mars 1607 à Pinneberg, près de Hambourg, où son père était prédicateur. Il fit ses études au gymnase de Hambourg, et les termina à Brême. Il mourut le 31 août 1667. Dans son livre intitulé *Aprilens-Unterredung* (Les entretiens d'avril), il traite de la musique depuis la page 157 jusqu'à la page 215. On a de sa composition un recueil de cantiques pour voix de soprano et de basse, imprimé à Hambourg, en 1650, et dont il y a eu plusieurs éditions imprimées également à Hambourg en 1654 et 1658.

RISTORI (Jean-Albert), compositeur, né à Bologne vers 1690, a écrit pour les théâtres de plusieurs villes d'Italie. Au nombre de ses ouvrages dramatiques, on cite : 1° *La Pace trionfante in Arcadia*, représenté en 1713. — 2° *Euristeo*, en 1714. Ayant été appelé en Russie, il demeura longtemps à Pétersbourg, puis il entra au service de l'électeur de Saxe, en 1741, en qualité de compositeur de sa chapelle. Il était encore à Dresde en 1750. On trouvait autrefois sous son nom dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, des messes et d'autres ouvrages de musique d'église. L'abbé Santini possède de Ristori un *Credo* à 5 voix concertées avec instruments.

RITMÜLLER (Théophile-Guillaume), facteur d'instruments à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 2 avril 1772, et y mourut le 3 juillet 1829. Ses guitares ont été considérées comme excellentes dans toute l'Europe. Ses pianos, construits suivant le principe de la mé-

canique allemande, n'ont pas joui d'autant de réputation. Ritmüller a laissé deux fils, facteurs d'instruments comme lui; l'un d'eux a établi une fabrique de pianos à New-York.

RITSCHEL (GEORGES), violoniste attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière, vers 1780, a fait graver à Paris six quintettes de sa composition pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle.

RITSON (JOSEPH), savant critique anglais, naquit en 1752, à Stockton-upon-Tees, dans le comté de Durham, et mourut aliéné, dans une maison de santé à Hoxton, le 3 septembre 1808. Son caractère atrabilaire lui fit porter dans la critique un esprit de dénigrement et d'amertume qui lui fit beaucoup d'ennemis. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve : 1° *Select collection of English songs with their original airs ; and an historical Essay on the origin and progress of national song* (Collection choisie de chansons anglaises avec leurs airs originaux, et un Essai historique sur l'origine et les progrès de la chanson nationale); Londres, 1783, 3 volumes in-8°. Thomas Parke a donné une deuxième édition de cette collection, avec des notes; Londres, 1813, 3 volumes in-8°. — 2° Anciennes chansons depuis le temps de Henri III jusqu'à la révolution de 1688 ; Londres, 1792, in-8°. — 3° Chansons écossaises avec la musique originale, et des remarques historiques, Londres, 1794, 2 volumes in-8°.

RITTER (CHARLES), chanoine régulier de Saint-Augustin au monastère de Sagan, dans la basse Silésie, fut directeur de musique de son couvent. Il fit imprimer à Augsbourg, en 1727, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue.

RITTER (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Clausthal, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1750, un œuvre de sonates de clavecin.

RITTER (GEORGES-WENZEL), virtuose sur le basson, né à Manheim, le 7 avril 1748, entra d'abord au service de l'électeur Palatin, puis fut attaché à la chapelle électorale, à Munich, et enfin fut appelé à Berlin, en 1788, pour entrer dans la musique du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, qui fixa son traitement à la somme considérable de 1,600 thalers (6,000 francs) (1). Il est mort dans cette ville le 16 juin 1808, à l'âge de soixante et un ans. En 1777, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait admirer son talent. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour le basson, nos 1 et 2; Paris, Bailleux. — 2° Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1; ibid.

(1) Suivant la notice du *Tonkünstler-Lexikon Berlin's* de M. de Ledebur, p 470

RITTER (JEAN-NICOLAS), facteur d'orgues à Hof, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Godefroid-Henri Trost, d'Altenbourg. Les cours de Bayreuth et de Brandebourg-Culmbach le patentèrent. Associé avec Jean-Jacques Graichen, il construisit des orgues à Culmbach, Neustadt, Berg, Renk, Trebgast et Bischofsgrun. En 1764, il fit, seul, l'orgue de l'église française d'Erlangen. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

RITTER (CHARLES-RODOLPHE-HENRI), organiste à Brême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques petites pièces et des variations pour le piano, imprimées à Brême, en 1786.

RITTER (PIERRE), né à Manheim, vers 1760, fut engagé dans la chapelle du prince Palatin, en qualité de violoncelliste. On croit qu'il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Ses études étant achevées, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre à la cour de Berlin, en 1785; mais il y brilla peu, à cause de la comparaison qu'on fit de son talent avec celui de Duport aîné. De retour à Manheim, il écrivit l'opéra intitulé *l'Hermite de Formentara*, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour, en 1788. Cet ouvrage fut suivi du *Marchand d'esclaves*, en 1790; de *la Dédicace*, prologue musical, en 1792, et des *Joyeuses Commères*, en 1794. La cour de Manheim le choisit en 1810 pour remplir les fonctions de maître de concerts et de chef d'orchestre de l'opéra-comique (*Singspiel*). Les occupations multipliées que lui donnaient ces deux places lui laissaient peu de temps pour composer; cependant il acheva dans la même année *Marie de Montalban*, drame lyrique qui fut joué avec succès au théâtre de Francfort. Son dernier ouvrage dramatique fut *Zitterschlæger* (le Joueur de cistre), représenté en 1813. Le grand-duc de Bade le nomma maître de chapelle en 1811; neuf ans après, il obtint sa pension de retraite à Manheim. On a gravé de sa composition les partitions pour le piano du *Mandarin*, opéra-comique, Manheim, Heckel, et du *Joueur de cistre*; Bonn, Simrock, ainsi que des chansons allemandes, avec accompagnement de piano, dont les mélodies sont agréables.

RITTER (JEAN-LOUIS), pasteur supérieur à Rœtha, petite ville de Saxe, est auteur d'un écrit intitulé : *Etwas zur Feyer des ersten Jubilæums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rœtha* (Quelque chose concernant la

fête du premier jubilé des deux orgues de Silbermann à Rœtha); Leipsick, Weigand, 1821, in-8° de 32 pages. Cet opuscule contient une courte notice sur le facteur d'orgues Godefroid Silbermann, de Freyberg, un catalogue des orgues qu'il a construites, des renseignements concernant celles de Rœtha, la description de la fête du jubilé, et le sermon prononcé à cette occasion.

RITTER (AUGUSTE-GOTTFRIED ou GODEFROID), né le 23 août 1811 à Erfurt, a fait ses études musicales sous la direction de Müller dans sa ville natale, et les a continuées à Berlin chez le professeur de piano Berger. De retour à Erfurt, il a été nommé organiste de l'église des Négociants. Il occupait encore cette place en 1841. En 1843, il succéda à Vilhelm Schneider, décédé dans la place d'organiste et de directeur de musique de la cathédrale de Mersebourg. Il a quitté cette position en 1847, pour prendre celle de directeur de musique et d'organiste de la cathédrale à Magdebourg. Bon organiste et pianiste distingué, Ritter a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Berlin, à Leipsick, à Gotha et dans plusieurs autres villes. Ses ouvrages principaux sont : 1° Concerto pour le piano avec orchestre obligé. — 2° Quatuor pour piano et instruments à cordes. — 3° Sonate instructive pour piano seul, comme échantillon d'œuvres plus considérables, op. 12; Magdebourg, Heinrichshofen. — 4° *Le Sérieux et le Plaisant* (*Ernst und Scherz*), compositions de différents caractères, pour piano, op. 16; ibid. — 5° Caprice idem, op. 17; Leipsick, Breitkopt et Hærtel. — 6° Sonate (en *ré*) idem. op. 20; ibid. — 7° 12 Préludes d'orgue pour des chorals dans l'ancienne tonalité de l'église, op. 4; Rudolstadt, Müller. — 8° 12 Préludes *idem*, dans les tons mineurs, op. 5; ibid. — 9° 12 Préludes de chorals, op. 6; ibid. — 10° Variations pour l'orgue sur le chant populaire : *Heil dir im Siegerkranz;* Leipsick, Friese. — 11° *Die Kunst des Orgelspiels* (L'art de jouer de l'orgue), instruction théorique et pratique pour préluder, jouer la pédale et faire les combinaisons des jeux; Erfurt, Körner, in-4° obl. L'éditeur Kœrner, suivant son habitude, a accolé son nom à celui de Ritter sur le frontispice de cet ouvrage, quoiqu'il n'y ait rien fait. On trouve une analyse et l'éloge de cet ouvrage dans l'*Urania*, journal de musique destiné aux organistes (ann. 1856, n° 3). — 12° Six Préludes pour des chorals à 3 claviers, op. 7; Mayence, Schott. — 13° Sonate pour orgue (en *ré* mineur), op. 11; Erfurt, Kœrner. — 14° 32 Préludes et finales pour des chorals, op. 13, in-4°; Magdebourg, Heinrichshofen. — 15° Sonate pour orgue (en *mi* mineur), op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Fugue pour l'orgue (en *ut* mineur); ibid. — 17° Quelques Chants pour quatre voix d'hommes. — 18° Trois chants à voix seule avec accompagnement de piano; Magdebourg, Heinrichshofen. Ritter a écrit 3 ouvertures pour l'orchestre, une symphonie en *ut* mineur qui fut exécutée dans un concert à Jéna, au mois d'avril 1840, et dont l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (42e année, n° 17, p. 349-353) a donné une analyse détailiée; une deuxième symphonie, qui fut exécutée aux concerts d'Erfurt en 1843, et une messe pour des voix seules, également exécutée à Erfurt. Cet artiste a été le rédacteur principal du journal des organistes intitulé *Urania*, pendant les quatre premières années. Il a pris part également à l'*Ami de l'orgue* (Orgelfreund), collection de pièces de différents maîtres en 5 volumes, publiée par Kœrner, à Erfurt, ainsi qu'aux Archives de l'orgue (*Orgelarchiv*), conjointement avec Charles-Ferdinand Becker.

RIUS (P. JOSE DE LA MADRE DE DIOS), recteur des écoles pies de Mataro (Espagne), a publié, au nombre de ses écrits, un volume qui a pour titre : *Opera española* (Barcelone, 1841, in-8°). Cet ouvrage est divisé en trois parties : la première contient une traduction en vers espagnols de *Belisario*, mis en musique par Donizetti; la seconde, un jugement sur cet opéra, et la troisième, un discours sur la nécessité d'un opéra national espagnol.

RIVA (JEAN-BAPTISTE), musicien italien qui vivait à Paris vers 1620, fut l'inventeur d'un instrument en usage en France pendant le dix-septième siècle, appelé *sourdeline*, ou *musette italienne*.

RIVA (JULES), médecin et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1670, il fit représenter au théâtre *Alli Saloni*, de Venise, son opéra intitulé l'*Adelaïde regia principessa di Susa*, qui eut beaucoup de succès. L'opéra de Riva fut le premier ouvrage représenté à ce théâtre.

RIVA (JOSEPH), amateur de musique, né à Modène en 1696, fut attaché à la légation vénitienne à Londres. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit ouvrage intitulé : *Avviso ai compositori ed ai cantanti;* Londres, 1728, in-8°.

RIVANDER (PAUL), compositeur de musique instrumentale, né à Lœsnitz, près de Meissen, vers 1570, fut attaché au service du prince électoral de Brandebourg, en qualité de musicien de sa chapelle. Il vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Newe lustige Couranten, auf Instrumenten*

und Geigen lieblich zu gebrauchen mit 4 *Stimmen* (Nouvelles Courantes gaies pour violons et autres instruments, d'un usage agréable, à quatre parties); Onoltzbach, 1614, in-4°. — 2° *Ein newes Quodlibet*, etc. (Un nouveau quolibet de diverses facéties à quatre voix); Nuremberg, 1615, in-4°. — 3° *Studenten Freud, darinnen weltliche Gesænge von* 3-8 *Stimmen* (Joie des étudiants, ou Chants profanes à 3-8 voix, avec textes joyeux, etc.); Nuremberg, 1621, in-4°.

RIVARÈS (Frédéric), littérateur et amateur de musique, né à Pau (Basses-Pyrénées), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié un recueil rempli d'intérêt sous le titre de *Chansons et Airs populaires du Béarn;* Pau, A. Bassy; Paris, Chaillot, 1844, 1 volume gr. in-8° de 152 pages, avec la musique de soixante-cinq chants ou danses, et une planche représentant trois jeunes chanteurs du Béarn. Les chants sont précédés d'une introduction historique, et d'observations sur l'idiome béarnais.

RIVE (L'abbé Jean-Joseph), savant bibliographe, fut d'abord curé de Molléges, diocèse d'Arles, prêtre de la ville d'Apt, plus tard bibliothécaire du duc de la Vallière, puis de la ville d'Aix. Il naquit à Apt, le 19 mai 1730, et mourut à Marseille, le 20 octobre 1791. Au nombre de ses écrits, on en remarque un intitulé : *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de la Vallière, contenant les poésies de Guillaume Machault* (Guillaume de Machau), *accompagné de recherches historiques et critiques, pour servir à la vie de ce poëte* (musicien). Ce morceau est imprimé dans le troisième volume de l'Essai sur la musique de La Borde : on en a tiré quelques exemplaires à part.

RIZZIERI (Jean-Antoine), compositeur bolonais, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une espèce d'oratorio intitulé : *Il core humano* (sic) *combattuto da' due amori, divino et profano, poesia del Sig dott. Gio. Battista Neri, musica del Sig. Gio. Ant. Rizzieri, da cantarsi nella chiesa della Congregazione di San Gabriele, nella quaresima dell' anno* 1716, *in Bologna;* Bologne, 1716, in-4°.

ROA (Martin de), jésuite espagnol, naquit à Cordoue, en 1563, et mourut à Montillo, le 5 avril 1637. On a de lui un livre intitulé : *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ libri VI, in duas partes distincti;* Lyon, 1667, in-8°. Roa y traite, dans la seconde partie (p. 600 et suiv.), des cymbales des anciens.

ROBBERECHTS (André), né à Bruxelles le 16 décembre 1797, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fit de rapides progrès sur le violon, sous la direction de Van der Plancken, bon professeur de cette ville. Admis au Conservatoire de Paris au commencement de 1814, il y obtint, le 29 décembre de cette année, l'accessit de violon ; mais l'entrée des armées alliées à Paris, peu de mois après, fit fermer le Conservatoire, et Robberechts alla demander à Baillot des leçons particulières, puis retourna à Bruxelles. Viotti ayant visité cette ville, le jeune Robberechts sollicita la faveur de jouer devant lui ; et le grand artiste fut si satisfait des qualités de son jeu, qu'il consentit à le prendre pour élève. Fixé près de Viotti pendant plusieurs années, Robberechts acquit, par les leçons d'un tel maître, le beau son et la justesse parfaite qui étaient les fondements solides de son talent. De retour à Bruxelles vers 1820, il y obtint du roi Guillaume I^er^ le titre de premier violon solo de sa musique, avec un traitement d'environ trois mille francs. Ce fut alors qu'il donna quelques leçons à M. de Bériot, qui a conservé un sentiment de reconnaissance pour les utiles conseils qu'il en a reçus. Les événements politiques de 1830 ayant laissé Robberechts sans emploi, il se rendit à Paris où il a constamment habité depuis lors, sauf quelques voyages dans les provinces de France. Il fut longtemps considéré dans cette ville comme un des artistes les plus distingués et les plus modestes. Robberechts est mort à Paris le 23 mai 1860, et a été inhumé au cimetière de Montmartre. Des compositions de cet artiste qui ont été gravées, je ne connais que les suivantes : 1° Air varié pour violon et piano, avec introduction et finale, op. 1 ; Paris, B. Latte. — 2° Romance variée idem, op. 7 ; ibid. — 3° idem, op. 9 ; ibid. — 4° Variations brillantes sur un thème original, op. 10 ; Paris, Richault. — 5° Introduction et polonaise brillante pour violon et piano, op. 15 ; ibid. — 6° Fantaisie romantique pour violon et orchestre, avec de nouveaux effets des sons harmoniques, op. 17 ; ibid. — 7° Duo pour deux violons et piano ; op. 18 ; ibid. — 8° Deux mélodies, l'*Espagnole* et *la Pastorale*, pour violon avec accompagnement de piano, op. 19 ; ibid. — 9° *Les Adieux*, duo dramatique idem, op. 20 ; ibid. — 10° Grand duo concertant pour violon et piano, avec Albert Sowinski, op. 21 ; ibid. Robberechts a laissé en manuscrit une grande Fantaisie pour orchestre et chœur, une grande Polonaise en *la* pour violon, des romances avec accompagnement de piano, quelques mélodies pour piano seul.

ROBBERTS (Jean), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit à l'église réformée de Delfshaven un bon instrument de dix-neuf registres, deux cla-

viers à la main et pédale. En 1773, il a restauré le grand orgue de seize pieds de l'église de Maassluys, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales.

ROBBIANO (François), chanoine de Saint-Victor, au bourg d'Arcesati (Lombardie), naquit à Lugnano en 1581. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro di Mottetti a due et tre voci;* Milano, Filippo Lomazzo, 1616.

ROBERDAY (François), valet de chambre de la reine, mère de Louis XIV, et organiste de l'église des Petits-Pères, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut un des maîtres de composition de Lulli. On a gravé de sa composition : *Fugues et caprices à quatre parties, mises en partition pour l'orgue;* Paris, 1660, in-4° oblong. Il y a du talent dans cet ouvrage.

ROBERGER (A.), auteur inconnu d'un petit dictionnaire de musique, suivi d'une histoire abrégée de cet art, lequel a pour titre : *Kleine musikalisches Wœrterbuch, oder Erklærung der in der Musik gebrauchlichen Kunstausdrücke.* Quoique fort médiocre, cet ouvrage a eu trois éditions : la troisième a paru à Quedlinbourg, chez Basse, en 1833, in-8° de 85 pages, avec des planches de musique. On n'y trouve ni préface, ni aucune indication quelconque sur la position de l'auteur, qui n'a été cité par aucun biographe allemand.

ROBERGER DE VAUSENVILLE (....), correspondant de l'Académie royale des sciences de Paris, a publié un petit écrit en forme de prospectus intitulé : *Invention nouvelle. L'art de rayer les papiers de musique, plein-chant* (sic), *papiers à clavecin et à composition,* etc., *par une méthode variable plus prompte et plus expéditive que l'impression ;* Paris, Gueffier, 1767, in-4°.

ROBERT, roi de France, naquit à Orléans vers l'an 970, monta sur le trône au mois d'octobre 996, et mourut à Melun, le 20 juillet 1031. Il était poëte et musicien, autant qu'on le pouvait être de son temps. On lui attribue les paroles et le chant des hymnes *Sancte Spiritus adsit nobis gratia,* et *Rex omnipotens die hodierna,* ainsi que le répons *Judæa et Jerusalem nolite timere,* et *O constantia martyrum.* Le chant de ce dernier se trouve dans la *Méthode pour apprendre le plain-chant,* de Drouaux (p. 42).

ROBERT, surnommé de Blois, parce qu'il était né dans cette ville, fut un troubadour contemporain de saint Louis. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, cotés 7222 et 65 (fonds de Cangé) contiennent cinq chansons notées de sa composition.

ROBERT DE FLANDRE, compositeur de musique d'église, fut ainsi nommé par les Italiens (*Roberto di Fiandra*) parce qu'il était né en Belgique dans la seconde moitié du seizième siècle. Il était, en 1610, maître de chapelle de la cathédrale de Rieti, lorsqu'il fut désigné pour prendre la direction de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure : il accepta cette nomination ; cependant il ne se rendit point à Rome, et la place fut confiée à Donati. On ne connaît pas les ouvrages de Robert.

ROBERT (Pierre), abbé de Saint-Pierre de Melun, naquit à Louvres, près de Paris, en 1611. Après avoir fait ses études musicales et littéraires à la maîtrise de la cathédrale de Noyon, il entra au séminaire, et fut ordonné prêtre en 1637. Il se rendit alors à Paris, et obtint au concours la place de sous-chantre à Saint-Germain-l'Auxerrois, lorsque Pechon y était maître de musique. Devenu ensuite maître de musique de la chapelle du roi, il eut, par la protection de M. de Harlay, le bénéfice de l'abbaye de Saint-Pierre de Melun. Il avait pris pour modèle du style de ses motets celui de Hautcousteaux, et ne changea point sa manière lorsque Lulli commença d'introduire dans la chapelle de Louis XIV les motets avec ritournelles et accompagnement d'orchestre. La musique de Robert parut alors d'un goût suranné ; mais lui-même était trop âgé pour réformer son style, et ce fut son excuse, lorsque le roi lui fit la proposition de rajeunir ses motets ; cependant il consentit à la proposition qui lui fut faite de confier à Lulli l'instrumentation de quelques-uns, tels que les psaumes *Quare fremuerunt gentes,* et *Exaudiat te Domine.* En 1684 (1) il demanda et obtint sa retraite avec la pension : il mourut à Melun en 1686. On a imprimé de sa composition : 1° *Motets et élévations;* Paris, Ballard, 1679, in-4° obl. — 2° Motets composés pour la chapelle du roi; ibid., 1684, in-4° oblong (en parties séparées).

ROBERT (François), écrivain inconnu, a fait imprimer dans le dix-septième volume des *Transactions philosophiques* (n° 195, p. 559), une dissertation intitulée : *A discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet-marine, and of the defects of the same* (Discours sur les notes (les sons) des trompettes et de la trompette marine, et sur leurs défauts).

(1) La date de 1682 donnée par La Borde et par Choron et Fayolle, n'est pas exacte; je tire celle que je donne de l'*État de la France,* par N. Besongne.

ROBERTSON (Thomas), savant écossais, membre de l'Académie des sciences d'Édimbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *An Enquiry into the fine arts* (Recherche concernant les beaux-arts); Londres, Cadell, 1785, in-4°. Il y traite, en six chapitres et dans un appendice, de l'esthétique et de l'histoire de la musique ancienne et moderne.

ROBERTSON (Thomas), professeur de langue anglaise, né en Écosse, se fixa à Paris, en 1810, et fut d'abord employé par Millin (*voyez* ce nom) à faire des traductions pour ses travaux sur les antiquités grecques et romaines. Après la mort de ce savant, Robertson donna des leçons de langue anglaise et publia un grand nombre d'ouvrages pour l'étude de cette langue. On a aussi de lui : *Lettre à M. Millin sur une manière de rendre les sons perceptibles aux sourds;* Paris, 1814, in-8°. Cette lettre a paru dans le *Magasin encyclopédique* (ann. 1814). Quelques exemplaires seulement ont été tirés à part.

ROBERTSON (John), professeur de musique dans les écoles populaires de Glascow, est né en Écosse en 1808. On a de lui un livre de chants pour les psaumes et les hymnes, à 4 voix, suivant l'usage des églises de l'Écosse. Cet ouvrage, dont il a été fait plusieurs éditions, a pour titre : *The Seraph* (Le Séraphin). *A selection of Psalm and Hymn tunes, many of them originals for four voyces, adapted to the various metres used in the established Churches, Chapels and Congregations in this Country;* Glascow (sans date), in-8° obl. L'ouvrage est précédé d'un catéchisme des principes de musique.

ROBINEAU (L'abbé Alexandre), violoniste amateur à Paris, fut un des meilleurs élèves de Gaviniès. Il a publié, vers 1770, six solos pour le violon, et un concerto avec orchestre. A l'époque de la révolution de 1789, l'abbé Robineau émigra et mourut en Allemagne.

ROBINOT (M.), notaire à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des champions de la lutte en faveur de la musique française contre les attaques de la lettre de J.-J. Rousseau, et publia à cette occasion : *Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de J.-J. Rousseau ;* Paris, 1754, in-12. Cet opuscule est une des pièces les plus rares de la polémique sur le sujet dont il s'agit.

ROBINSON (Thomas), musicien à Londres, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *The School of Musike, or the perfect method of fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viole de gamba* (l'École de musique, ou la Méthode parfaite du doigté sur le luth, la pandore, l'orpharion et la basse de viole); Londres, 1603, in-fol.

ROBINSON (Jean), organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Laurent, à Londres, naquit en 1682 et eut pour maître le docteur Blow. Cet artiste eut la réputation du meilleur organiste anglais de son temps. Il est auteur d'un livre intitulé : *Essay upon vocal Musick* (Essai sur la musique vocale); Londres, 1715, in-12. Robinson est mort à Londres en 1762, à l'âge de quatre-vingts ans. Son portrait a été fort bien gravé par G. Virtue : il y est représenté jouant de l'épinette.

ROBINSON (Anastasie), comtesse de PETERBOROUGH, naquit à Londres vers la fin du dix-septième siècle. Fille d'un peintre de portraits, elle reçut une bonne éducation, et apprit les éléments de l'art du chant sous la direction du docteur Croft, puis reçut des leçons de Sandoni, excellent maître de chant italien, alors résidant à Londres. Elle se fit entendre d'abord dans des concerts, où elle s'accompagnait sur le clavecin. En 1714, elle parut pour la première fois sur la scène dans l'opéra de *Creso*, et le succès qu'elle y obtint la rendit bientôt célèbre. Ses appointements furent portés à mille livres sterling, et les présents qu'elle recevait, ainsi que les représentations à son bénéfice, égalaient cette somme. Elle brilla dans les premiers opéras de Hændel, particulièrement dans *Rinaldo*, *Radamisto* et *Muzio Scevola;* cependant ce compositeur ne l'aimait pas, et n'écrivit pour elle que des airs inférieurs à ceux qu'il composait pour la Durantasti. Devenu amoureux d'elle, lord Peterborough l'épousa en secret et lui fit quitter le théâtre en 1724; cependant il ne déclara son mariage qu'en 1735, et ce ne fut qu'alors que la cantatrice prit le rang de pairesse d'Angleterre. Je ne sais où Gerber a pris qu'elle mourut en 1755, à l'âge de *quatre-vingt-huit ans!* S'il en était ainsi, elle aurait eu quarante-sept ans quand elle débuta dans l'opéra, et c'est dans sa cinquante-quatrième année qu'elle aurait charmé lord Peterborough.

ROBINSON POLLINGROVE (....), poëte anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, à l'occasion du festival en commémoration de Hændel, une ode intitulée : *Handel's Ghost* (Esprit de Hændel); Londres, 1784, in-4°.

ROBLEDO (Melchior), compositeur espa-

gnol, vécut à Rome vers le milieu du seizième siècle. Dans le volume manuscrit de la Bibliothèque de la chapelle pontificale, n° 22, on trouve des messes de la composition de ce maître; quelques-uns de ses motets sont aussi dans le volume 38 de la même bibliothèque. De retour dans sa patrie, Robledo fut nommé maître de chapelle et racionaire de la *Seu* de Saragosse. M. Saldoni place la date de cette nomination au 2 juillet 1560 (*Effemerides de musicos españoles*, p. 208). M. Eslava se borne à dire (*Apuntes biographicos*, etc., *Lira sacro-hispana*, 2e série, XVIe siècle, t. I) que ses recherches l'ont conduit à la certitude que Robledo était en 1569 maître de chapelle et prébendé de la Seu de Saragosse. A sa mort, le chapitre lui rendit l'honneur sans exemple d'accompagner en corps son convoi funéraire. Par les constitutions du chœur de l'église Notre-Dame *del Pilar*, on voit que les compositions de Robledo, de Morales, de Victoria et de Palestrina, furent les seules qu'on y exécuta jusqu'à la fin du seizième siècle. Les ouvrages de celui de ces maîtres qui est l'objet de cette notice sont en très-grand nombre répandues dans les églises de l'Espagne. M. Eslava a publié en partition (*loc. cit.*) un *Magnificat* et un psaume dont Robledo est auteur.

ROBSON (Jean-Jacques), d'origine anglaise, vécut en Belgique et occupa la place d'organiste de la collégiale de Saint-Germain, à Tirlemont, pendant une longue suite d'années, car le frontispice de son œuvre 1er, publié en 1749, lui donne ce titre, et l'on voit, par les procès-verbaux du magistrat de Malines, que cet artiste était membre du jury d'un concours ouvert dans cette ville en 1772, pour les places d'organiste de la métropole et de carillonneur communal, qu'il occupait encore la même position, et qu'il était alors considéré comme un des musiciens belges les plus distingués. On connaît sous son nom les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Pièces pour clavecin*, dédiées au magistrat de Tirlemont, œuvre 1er; Liége, Andrez, 1749. — 2° *Sonates à concerts pour clavecin*, 2 *violons*, *taille* (alto) *et basse*, dédiées au comte de Frankenberg, œuvre IV; *ibid* (sans date). — 3° Préludes d'orgue dans les différents tons de l'église (en manuscrit). Ces morceaux font partie d'une collection qui a appartenu à l'abbé Libau, chanoine du chapitre de Sainte-Gudule de Bruxelles, en 1764 (1). Les autres productions de Robson ne sont pas connues jusqu'à ce jour.

(1) Je suis redevable de ces renseignements à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck. (*voyez* ce nom.)

ROBUSCHI (Ferdinand), compositeur dramatique, né le 15 août 1765, à Colorno, dans le Parmesan, fut envoyé à l'université de Parme pour y faire ses études : il y prit des leçons de musique de Fortunati, et plus tard il se rendit à Bologne, dans le dessein d'étudier le contrepoint sous la direction du P. Martini. Après quatre années passées dans cette ville, où il acheva son cours de philosophie, il alla continuer ses études musicales auprès de Sarti, à Milan, puis il se rendit à Naples et y reçut des conseils de Cimarosa pour le style dramatique. De retour à Parme, il y obtint le titre de compositeur des spectacles de la cour. Son premier opéra fut écrit en 1786, et dans l'espace de vingt-deux ans, il en composa trente-quatre à Parme, Rome, Naples, Venise, Livourne, Florence et Padoue. Parmi ces ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *I Castrini*, à Parme, en 1786. — 2° *Attalo, Re di Bitinia*, à Padoue, 1788. — 3° *Il Geloso disperato*, à Rome, 1788. — 4° *Chi sta bene non si muova*, à Florence, 1789. — 5° *La Morte di Cesare*, à Livourne, 1790. — 6° *La Briseide*, à Naples. — 7° *I tre Rivali in amore*, à Venise.

ROCA Y BISBAL (D. Jean-Baptiste), professeur de musique à Barcelone, né dans cette ville vers 1800, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Gramatica musical, dividida in catorce lecciones*; Barcelone, 1837.

ROCCA (Ange), savant philologue et antiquaire, naquit en 1545, à Rocca-Contrada, dans la Marche d'Ancône. Après avoir fait ses études en plusieurs villes, particulièrement à Padoue, il fit ses vœux dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut appelé par ses supérieurs à Rome, en 1579, et attaché comme secrétaire au vicaire général. Le pape Sixte V lui confia ensuite la surveillance de l'imprimerie du Vatican, et l'admit dans la congrégation établie pour la révision de la Bible. En 1595, le P. Ange Roca fut revêtu de la dignité de sacristain de la chapelle apostolique, et en 1605 il fut fait évêque de Tagaste. Ce prélat mourut à Rome, le 8 avril 1620. Au nombre de ses savants ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Commentarius de campanis*; Rome, 1612, in-4°. Ce traité de cloches a été réimprimé par Sallengre dans le *Thesaurus antiquitatum romanarum*, et dans la collection des œuvres de Rocca, publiée à Rome, en 1719, 2 vol. in-folio.

ROCCHI (Don-Antoine), prêtre, né à Padoue dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Istituzioni di musica teorico-pratica. Della*

teoria matematica, libro primo. Del genere diatonico. In Venezia, nella stamperia Albrizziana, 1777, in-4° de 60 pages. Il paraît que cette première partie seule de l'ouvrage a été publiée.

ROCCHIGIANO (Jean-Baptiste), ou **ROCCHIGIANI**, maître de chapelle à l'église Sainte-Marie de Rieti, dans les États de l'Église, naquit à Orvieto dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville. Il a publié des messes et des motets de sa composition, à Venise, chez Vincenti. On connaît aussi de lui : *Arie, Sonetti et madrigali, libro primo ad una, due et* 3 *voci*; Orvieto, presso Fei, 1623, in-4°.

ROCCO (Benoit), né vers 1740 à Afragola, dans le royaume de Naples, fit ses études littéraires au collége des Jésuites de cette ville, puis étudia les sciences philosophiques sous la direction d'Antoine Genovesi, qui l'aimait beaucoup. Il embrassa l'état ecclésiastique, ce qui l'obligea à suivre les cours de théologie du séminaire de l'archevêché. Dès sa jeunesse il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique et s'était instruit dans toutes les parties de cet art par les leçons de Pascal Errichelli et de Charles Cotumacci (V. *Cotumacci*). Sous la direction de ces maîtres, il devint très-bon musicien et accompagnateur habile. Il se distingua aussi dans la composition, et l'on cite parmi ses ouvrages une cantate à la louange de la princesse de Belmonte, Clara Spinelli, un nombre infini de *canzonette*, de duos, des motets et d'autres pièces de musique d'église. Dans sa vieillesse, il vécut dans la maison du prélat Angelantonio Scotti, entre les mains de qui il a laissé un *Traité de la musique italienne* en manuscrit. Rocco s'est fait connaître aussi par des ouvrages de littérature estimés. Il est mort à Naples, le 5 juillet 1824.

ROCCO-RODIO *V.* RODIO (Rocco).

ROCH ou **ROCHUS** (Godefroid), cantor et directeur de musique à Pilnitz (Saxe), naquit dans cette petite ville vers 1670. Il occupait les places indiquées ci-dessus depuis quatorze ans, lorsqu'il publia un poëme sur la musique, précédé d'une dissertation dans laquelle il rapporte les opinions des auteurs anciens qui ont fait l'éloge ou la critique de cet art, et qui est accompagnée de quelques notes. Cet opuscule a pour titre : *Musica noster amor, hoc est monumentum musicæ divinæ,* etc.; Pirna, 1717, in-4° de 30 pages. Quoique le titre soit en latin, la dissertation seule est dans cette langue : le poëme est en allemand.

ROCH (Frédéric-Wilhelm), organiste et professeur de musique au Gymnase de Guben, est né le 7 octobre 1806. Kœrner d'Erfurt a publié des préludes d'orgue de la composition de cet artiste dans son *Neues Orgel-Journal* (Erfurt, sans date, in-4° obl.), ainsi que dans son *Postludien-Buch*, ou Recueil de pièces finales pour l'orgue (Erfurt, sans date, in-4° obl.).

ROCHA (François DA), religieux portugais, né à Lisbonne en 1640, fit ses vœux dans un monastère de cette ville, où il mourut en 1720, à l'âge de quatre-vingts ans. La nature l'avait organisé d'une manière si heureuse pour la musique, qu'à l'âge de onze ans il composa une messe à sept voix sur la gamme descendante *la, sol, fa, mi, ré, ut.* Son compatriote, Jean-Laurent Robello, était le maître qu'il s'était proposé pour modèle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de vilhancicos, dont on trouve le catalogue détaillé dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. II, p. 239.

ROCHEFORT (Guillaume DE), littérateur français, né à Lyon en 1731, fit ses études à Paris, puis obtint, par le crédit d'un ami de sa famille, la place de receveur général des fermes à Cette, dans le Languedoc. L'isolement où il se trouvait dans cette petite ville lui fit chercher dans ses livres des ressources contre l'ennui : il étudia le grec, et devint habile helléniste. Sa passion pour Homère lui fit entreprendre une traduction en vers de l'Iliade et de l'Odyssée, et l'amour des lettres l'engagea à faire le sacrifice de sa fortune, en donnant sa démission de la place de receveur général des fermes, pour retourner à Paris, où il se fixa. L'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres. Il mourut à Paris le 25 juillet 1788, à l'âge de cinquante-sept ans. On doit à ce littérateur des *Recherches sur la Symphonie des anciens*, insérées dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions (tome 41, pages 365-381).

ROCHEFORT (Jean-Baptiste), né à Paris le 24 juin 1746, apprit la musique comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, puis entra à l'Opéra en qualité de contrebassiste, en 1775. Cinq ans après, il fut engagé comme chef d'orchestre d'un théâtre d'opéra français au service du landgrave de Hesse, et demeura à Cassel en cette qualité jusqu'en 1785. La mort du landgrave fit congédier, cette année, l'opéra français, et Rochefort retourna à Paris, où il rentra dans l'orchestre de l'Opéra comme contrebassiste et chef d'orchestre adjoint. Il y con-

serva cette position jusqu'en 1815, et obtint alors sa retraite avec la pension acquise par quarante ans de service. Il mourut à Paris en 1819. Rochefort a composé la musique des opéras et ballets suivants : A l'Opéra : 1° *Daphnis et Flore*, pastorale en un acte. — 2° *Ariane*, scène lyrique. — 3° *L'Enlèvement d'Europe*, ballet. — 4° *Jérusalem délivrée*, idem. — 5° *La Prise de Grenade*, idem. — 6° *Bacchus et Ariane*, idem. — 7° *Toulon soumis*, pièce républicaine. A la Comédie italienne : 8° *L'Inconnue persécutée*, parodiée sur la musique d'Anfossi, avec des morceaux ajoutés. — 9° *L'Esprit de contradiction*, opéra-comique en un acte. — 10° *La Cassette*, idem. Au Théâtre Montansier : 11° *La Pantoufle*, opéra-comique en un acte. — 12° *Dorothée*, idem. Au Théâtre de la Cité : 13° *La Force du sang*, drame lyrique. A Cassel : 14° *La Pompe funèbre de Crispin*, opéra-comique. — 15° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. — 16° *Le Temple de la Postérité*, cantate pour la fête du landgrave. — 17° *Les Noces de Zerbine*, opéra-comique. On a aussi gravé du même artiste : 18° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 ; Paris, Lachevardière. — 19° Six idem, op. 2 ; ibid. — 20° Six duos pour 2 violons; ibid.

ROCHEMONT (de), négociant et amateur de musique, né à Genève vers 1715, vivait à Lausanne au milieu du dix-huitième siècle. Il prit part à la polémique relative à la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, et publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure intitulée : *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts*; Lausanne, 1754, in-8° de 137 pages.

ROCHETTE (Désiré-Raoul), littérateur, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, professeur d'archéologie et conservateur du cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, né à Saint-Amand le 8 mars 1789, mort à Paris au mois de juillet 1854, a publié un très-grand nombre de mémoires concernant la numismatique, les antiquités et l'histoire ancienne, dont il ne peut être question ici : Raoul Rochette n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour les éloges de quelques artistes célèbres qui ont été membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut; parmi ces éloges, on remarque : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Lesueur, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, le* 5 *octobre* 1839; Paris, Firmin Didot frères, 1839, in-4° de 22 pages. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cherubini, lue dans la séance publique, le* 7 *octobre* 1843 ; ibid., 1843, in-4° de 32 pages. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Berton, lue dans la séance publique du* 10 *octobre* 1846 ; ibid., 1846, in-4° de 27 pages. — 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Spontini, lue dans la séance publique du* 7 *octobre* 1852; ibid., 1852, in-4° de 24 pages.

ROCHLITZ (Frédéric), conseiller de la cour du duc de Saxe-Weimar, poëte et critique musicien estimé, est né à Leipsick le 18 février 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique et entraîné par un penchant irrésistible vers la culture de cet art, il essayait de jouer les mélodies des cantiques religieux sur un vieux clavecin, et parvint à connaître le clavier de cet instrument à l'âge de neuf ans, avant qu'on lui eût appris les noms des notes. Enfin il eut un maître de musique qui n'eut pas de peine à lui enseigner les principes de cet art et du clavecin. Doles (*voyez* ce nom), directeur de l'école de Saint-Thomas, lui ayant trouvé une belle voix, le fit entrer dans ce collége, et lui enseigna l'art du chant et les éléments de l'harmonie, d'après son système particulier. Cependant la famille de Rochlitz, le destinant à l'étude de la théologie, s'opposait à ce qu'il accordât trop de temps à l'objet de sa prédilection ; l'élève de Doles ne put se livrer qu'en secret à son goût passionné pour l'art. Il écrivait, la nuit, des compositions religieuses qu'il faisait exécuter dans les églises de Leipsick, sous le nom de Léopold Kozeluch, et qui obtenaient l'approbation générale. L'arrivée de Mozart à Leipsick, et les liaisons de Rochlitz avec ce grand artiste achevèrent d'entraîner celui-ci vers la culture d'un art qui ne devait être que l'objet accessoire de sa destination ; mais par une force de caractère dont il y a peu d'exemples, il se décida à ne pas s'occuper de musique pendant les deux années qu'il consacra à l'étude de la philosophie transcendante, évitant même d'en entendre. Un des objets importants de cette philosophie même, l'esthétique, l'y ramena, et son retour vers cet art fut marqué par ce qu'il en dit dans son premier écrit intitulé : *Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* (Coup d'œil dans le domaine des arts et de la philosophie pratique), Gotha, Perthes, 1796, in-8°. Herder, à qui cet ouvrage était dédié, fit l'éloge des principes qui avaient présidé à sa rédaction, mais blâma la forme du livre, et Rochlitz reconnut plus tard que la critique était fondée.

Des circonstances plus favorables permirent à cet écrivain de se livrer sans contrainte à son penchant pour la musique; le premier fruit de son loisir fut l'écrit qu'il fit insérer dans le Mercure allemand du mois d'octobre 1798, sous ce titre : *Gedanken über die Zweckmæssige Benutzung der Materie der Musik* (Pensées sur le bon emploi des matériaux de la musique). Le succès de cet opuscule parmi les musiciens fixa leur attention sur Rochlitz. Breitkopf, qui venait d'entreprendre la publication de sa Gazette musicale, l'engagea à prendre part à sa rédaction et à en diriger l'esprit. Les littérateurs musiciens qui connaissent l'intéressante collection de cet écrit périodique, avouent que le temps le plus brillant de sa durée fut celui où Rochlitz y prit une part active. Il y a fourni un grand nombre d'articles, parmi lesquels on remarque ceux-ci : 1o Anecdotes garanties de la vie de W.-A. Mozart, t. I, p. 17, 49, 81, 113, 125, 177. — 2° Sur l'effet nuisible supposé résulter du jeu de l'harmonica, ibid., p. 97. — 3o Quelques mots concernant la réunion de la poésie à la musique, etc., ibid., p. 433. — 4o Essais sur l'histoire de la musique actuelle, ib., p. 625. — 5o Diversité des jugements sur des productions musicales, ibid., p. 497. — 6o Lettres à un jeune compositeur (sur divers sujets de critique musicale), t. II, p. 1, 17, 20, 57, 161, 177. — 7o Parallèle de Raphaël et de Mozart, ibid., p. 641. — 8o Motif du mûr examen d'un article de foi musicale, t. III, p. 677. — 9o Sur les diverses manières des compositeurs qui écrivent pour les voix, ibid. — 10o Souvenirs de Faustine Hasse, ibid., page 805. — 11o Souvenirs d'Élisabeth Mara, t. IV, p. 465. — 12o Fragments d'un ouvrage inédit, intitulé : *Ferdinand, ou l'Éducation d'un musicien*, t. V, p. 1. — 13o Sur le goût des compositions, particulièrement de celles de J.-S. Bach, pour le piano, ibid., p. 310. — 14o Sur sainte Cécile et sa fête, t. VI, p. 97 et 113. — 15o Visite à la maison des fous : ce morceau intéressant remplit en partie les nos 37, 40, 41 et 42 de la même année. — 16o Sur le bon emploi des moyens de l'art musical, tome VIII, p. 3, 49, 193, 241. — 17o Sur les musiciens aveugles, t. X, p. 209. — 18o Dialogues sur l'opéra, ibid., p. 337 et 339. Après la dixième année (1809), Rochlitz cessa de coopérer à la rédaction de la Gazette musicale de Leipsick. A cette époque, il parut avoir renoncé aux travaux relatifs à la musique, et son silence se prolongea jusqu'en 1824 : alors parut de lui un livre qui, par le charme du style et l'ardent amour de l'art qui y est empreint, excita un vif intérêt en Allemagne. Ce livre a pour titre : *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique), Leipsick, Cnobloch, 1824-1825, 1830-1832, 4 vol. in-8o. Les deux premiers volumes ayant été épuisés avant l'impression du troisième, ont été réimprimés en 1830. Recueil de morceaux détachés, cet ouvrage renferme des notices biographiques et caractéristiques sur quelques artistes et écrivains célèbres sur la musique, tels que Hiller, Mme Mara, Romberg, Hoffmann, Naumann, Fesca, Faustine Hasse, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, etc.; des analyses esthétiques de plusieurs grandes compositions; quelques morceaux historiques ou de fantaisie sur diverses parties de l'art, et un choix des articles précédemment insérés dans la Gazette musicale de Leipsick. La dernière publication de Rochlitz est un recueil de compositions historiques et classiques, intitulé : *Collection de morceaux de chant tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique, et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art; choisis et arrangés chronologiquement avec des notes historiques et autres;* Mayence, Schott, grand in-4°. Deux volumes de cette collection en trois parties ont paru. Rochlitz est mort à Leipsick le 16 octobre 1842, à l'âge de soixante-douze ans.

ROCHOIS ou **LE ROCHOIS** (Mlle MARTHE), célèbre actrice de l'Opéra, au temps de Lulli, naquit à Caen en 1650. Devenue orpheline dès ses premières années, il ne lui resta qu'un oncle, qui prit soin de son éducation; mais ayant perdu ce protecteur, le seul qui lui fût resté, elle se vit contrainte de chercher dans la belle voix dont la nature l'avait douée une ressource contre la misère et d'accepter les propositions qui lui étaient faites pour entrer à l'Opéra. Lulli lui fit donner des leçons de chant, et la fit débuter en 1678. Le premier rôle où elle se fit remarquer fut celui d'*Aréthuse*, dans *Proserpine*, en 1680; mais ce fut surtout dans *Armide* qu'elle parut actrice excellente. Bien que sa taille fût peu avantageuse et que sa figure eût les traits communs, elle paraissait belle à la scène par l'expression de ses accents et l'animation de son jeu. Retirée en 1698, après avoir joué pour la dernière fois dans *l'Europe galante*, le 24 octobre 1697, elle eut une pension de mille francs sur l'Opéra qui, réunie à une autre qu'elle tenait du duc de Sully, son ancien amant, et à quelques économies, la mît en état de vivre alternativement dans une maison de campagne qu'elle possédait à Sartrouville-sur-Seine, à quatre lieues de Paris, et dans cette ville, où elle mourut le 9 octobre 1728, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Ses conseils formèrent les talents de Mlles Journet et Antier, actrices de l'Opéra.

ROCOUR ou **ROCOURT** (Pierre de), prêtre, ainsi nommé parce qu'il était né au village de *Rocourt*, près de Liége, fut chantre prébendé à la cathédrale de cette ville, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui un recueil de motets à 4 voix intitulé : *Motectorum quatuor vocum liber primus, auctore Petro Rocurtino presbitero cantoreque cathedr. Leod. Lovanii, excudebat Jacobus Batius typographus a Cæs. Ma. admissus*, 1546, petit in 4° obl. On trouve aussi des compositions de Pierre de Rocour dans les recueils intitulés : 1° *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I*. Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, etc., 1543, in-4°. — 2° *Le XIe livre contenant XXIX chansons amoureuses à 4 parties*, etc., ibid., 1549, in-4°. Il est assez remarquable que tous les compositeurs de ces chansons amoureuses, Clément (*non papa*), Th. Créquillon, J. Castileti (*alias Guyot*), Josquin Baston, Crespel, Christianus de Hollande (sic), de Rocour, et Josquin Deprès, étaient ecclésiastiques. — 3° *Cantiones sacræ; quas vulgo Moteta vocant ex optimis quibusque hujus ætatis Musicis selectæ. Libri quatuor*; ibid., 1546-1547, in-4°. Le nom de Pierre de Rocour est écrit dans ce recueil *Roucourt*.

RODE (Pierre) (1), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux, le 26 février 1774. Fauvel aîné (*voyez* ce nom) fut son premier maître de violon en 1782, et lui donna des leçons pendant six ans. Arrivé à Paris en 1788, et alors âgé de quatorze ans, Rode joua un concerto de violon devant le célèbre corniste Punto qui, charmé de ses heureuses dispositions, le présenta à son ami Viotti. Ce maître l'accueillit avec le plus grand intérêt, et entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790, ce grand artiste le fit débuter au théâtre de *Monsieur*, dans l'entr'acte d'un opéra italien : Rode y joua le treizième concerto de son maître. Dans la même année, il fut attaché à l'excellent orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de chef des seconds violons, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Ce fut à cette époque qu'il exécuta à ce théâtre pendant les concerts de la semaine sainte, les 3me, 13me, 14me, 17me et 18me concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie; l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Rode conserva sa place au théâtre Feydeau jusqu'en 1794, et ne la quitta que pour entreprendre un voyage en Hollande et à Hambourg, avec le célèbre chanteur Garat. De Hambourg il se rendit à Berlin, où il joua devant le roi Frédéric-Guillaume II. De retour à Hambourg, il s'y embarqua pour aller à Bordeaux; mais une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre. Si près de Viotti, il voulut le revoir et se mit en route pour Londres. Le désir de s'y faire entendre en public l'occupait beaucoup; mais sa qualité de Français était un obstacle au succès qu'il voulait obtenir. Il crut l'écarter en donnant un concert au bénéfice des veuves et des orphelins; mais il ne put y réunir qu'un auditoire peu nombreux. Bientôt, dégoûté d'un peuple qui n'avait pas su mieux apprécier son talent que celui de son illustre maître, il retourna de nouveau à Hambourg, d'où il revint en France par la Hollande et les Pays-Bas, donnant partout des concerts qui augmentaient sa renommée. Lorsqu'il arriva à Paris, le Conservatoire venait d'être institué par un décret de la Convention; il y fut attaché en qualité de professeur de violon, mais il ne s'arrêta pas longtemps en cette ville, car bientôt il partit pour l'Espagne, après s'être fait entendre avec un succès éclatant aux fameux concerts de Feydeau. Arrivé à Madrid, Rode s'y lia d'amitié avec Boccherini, qui écrivit pour lui l'instrumentation de plusieurs concertos, particulièrement du sixième, en *si* bémol. De retour à Paris en 1800, il fut attaché à la musique particulière du premier consul, en qualité de violon solo. Cette époque fut la plus brillante de son talent et de ses succès. Parmi les artistes et les amateurs qui assistèrent alors aux concerts donnés à l'Opéra par la célèbre cantatrice Grassini, il n'en est point qui ne se rappelle l'effet prodigieux qu'il produisit dans son septième concerto, alors dans sa nouveauté.

Cédant à des propositions avantageuses qui lui étaient faites par la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg avec son ami Boieldieu. Arrivé dans cette capitale, il fut présenté à l'empereur Alexandre, qui le nomma premier violon de sa musique, sans lui imposer d'autre obligation que celle de se faire entendre dans les concerts de la cour et à ceux du théâtre impérial. Son début dans cette cour produisit une sensation difficile à décrire. Ses succès s'accrurent de jour en jour pendant les cinq années de son séjour en Russie. Il reparut à Paris, vers la fin de 1808, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Malgré ses longs voyages, le souvenir de son beau talent était encore trop récent pour qu'on laissât échap-

(1) Cette notice, publiée dans la *Revue musicale* (t. X, p. 173-178) en 1830, a été traduite et reproduite depuis lors dans plusieurs ouvrages allemands et anglais. Je crois devoir faire cette déclaration, afin qu'on ne m'accuse pas d'avoir emprunté à ces livres la forme de ce morceau ainsi que les faits.

per l'occasion de l'entendre : il y eut à ce concert une affluence extraordinaire de curieux et d'amateurs véritables. Il faut le dire, l'attente de cet auditoire ne se trouva pas complétement réalisée. C'était toujours la même pureté de son, la même élégance d'archet, le même goût; mais l'éclat et la verve du style avaient diminué depuis les concerts de Mme Grassini. Rode, sans doute, fut blessé de n'être plus applaudi avec le même enthousiasme qu'autrefois, car ce fut la dernière fois qu'il joua dans un concert public à Paris. Ses amis seuls eurent encore le plaisir de l'entendre, et ce plaisir était bien vif, car rien n'était plus séduisant que ses quatuors exécutés par lui, et accompagnés par Baillot et de Lamarre.

Fatigué du silence auquel il s'était condamné, et avide de succès, il partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811, et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage et lorsque Rode était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance de violon et orchestre que Baillot a fait entendre longtemps après avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire. En 1814, Rode se fixa à Berlin et s'y maria. A son arrivée dans cette ville, il donna un concert au bénéfice des indigents : depuis lors il vécut dans la retraite, au sein de sa famille. Quelques affaires, des arrangements de fortune le retenaient loin de sa patrie; dès qu'il les eut terminées, il alla s'établir à Bordeaux, qu'il ne quitta plus, si ce n'est pour un voyage à Paris, en 1828. Fatal voyage, qui hâta la mort d'un artiste si justement célèbre! Depuis plus de douze ans, la publication de quelques ouvrages était le seul point de contact qui fût resté entre lui et le public : ses amis seuls avaient le privilége de l'entendre, et par une illusion de l'amitié, se persuadaient qu'il n'avait rien perdu de son talent : lui-même le croyait. L'habitude de n'entendre que lui, et conséquemment l'absence de moyens de comparaison, avaient fini par éteindre cette vive émulation qui conserve et grandit le talent. Rode avait conçu tout à coup le projet de reparaître sur la scène du monde musical : il alla chercher avidement à Paris les occasions de se faire entendre, comme aurait pu le faire un jeune homme de réputation naissante. Ce fut d'abord une fête pour ses anciens admirateurs; mais bientôt ce fut avec effroi qu'ils virent compromettre un si beau nom, un talent si réel. L'intonation, jadis si pure et si belle, était devenue douteuse; l'archet était timide comme les doigts; l'élan, la fougue, la sûreté même de l'expérience, qui remplace l'audace de la jeunesse, tout avait disparu. Il était évident que, malgré ses illusions, Rode n'avait plus en lui-même la confiance d'autrefois; et l'on sait ce que vaut cette confiance que les hommes de talent tirent du sentiment de leur valeur ; lors qu'elle est ébranlée, tout disparaît avec elle. Pleins de respect pour une grande renommée, les artistes applaudirent encore aux derniers efforts d'un beau talent, mais par devoir seulement, et sans conviction comme sans entraînement. Rode aperçut la différence de ces applaudissements et de ceux qu'il recevait autrefois : alors une affreuse lumière vint éclairer son esprit, et pour la première fois il comprit qu'il n'était plus lui-même. Le coup fut d'autant plus sensible qu'il était inattendu. L'artiste s'éloigna de Paris le cœur navré de douleur. L'échec que son nom venait de recevoir devint la pensée de tous ses jours, le songe de toutes ses nuits. Bientôt sa santé s'altéra. Une révolution subite s'opéra dans sa constitution vers la fin de 1829; frappé d'une atteinte de paralysie qui mit dans l'inertie une partie de son corps, et même attaqua le cerveau, il ne sortit plus de l'état de langueur qui consumait sa vie, et le 25 novembre 1830, il cessa d'exister.

Malgré la susceptibilité d'artiste dont il a donné de si tristes preuves vers la fin de sa vie, Rode n'avait pas d'orgueil au temps de ses succès, au temps où son talent était le modèle du fini le plus précieux uni à la chaleur la plus entraînante. Ne parlant jamais de lui; admirant sincèrement tous les artistes de mérite; aimant passionnément le beau, de quelque genre qu'il fût, jamais il ne connut l'esprit d'intrigue ni la jalousie, malheureusement trop ordinaires dans la carrière des arts. Une vive amitié l'unissait à Baillot, son rival en talent : l'attachement que ces deux grands artistes s'étaient voué ne se démentit jamais. C'était vraiment un spectacle touchant que celui de leur empressement à augmenter les succès de l'un par l'autre. Rode devait-il se faire entendre quelque part, Baillot se réduisait au rôle de simple accompagnateur; et quand venait le tour de Baillot, Rode lui rendait le même service. Je me rappelle encore une cérémonie du Conservatoire où Baillot fit entendre un de ses trios, accompagné par Rode et Lamarre; la perfection ne fut jamais poussée plus loin; mais le dévouement que ces grands artistes témoignaient l'un pour l'autre était peut-être plus admirable encore.

Comme compositeur pour son instrument, Rode mérite d'occuper une place parmi les plus distingués. Son instruction dans l'art d'écrire avait été négligée, et d'abord il dut avoir recours à ses amis pour instrumenter ses concertos; mais ses mélodies ont une suavité remarquable, le plan de ses compositions est bien conçu, et ses traits ont du

brillant et de l'originalité. Ses quatuors, qui se composent d'une partie brillante de premier violon, accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse, n'ont pas eu moins de succès que ses concertos, lorsqu'ils étaient joués par lui. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Concertos :* 1er (en *ré* mineur), Paris, Janet et Cotelle. 2me (en *mi*), ibid. 3me (en *sol* mineur), Paris, Leduc. 4me (en *la*), Paris, Janet et Cotelle. 5me (en *ré*), ibid. 6me (en *si* bémol), ibid. 7me (en *la* mineur), Paris, Frey (Richault). 8me (en *mi* mineur), ibid. 9me (en *ut*), ibid. 10me (*Souvenir aux amis de Stalgen,* en *si* mineur), ibid. — 2 *Quatuors* pour deux violons, alto et basse, op. 14, 15, 16, Paris, Richault. — 3° *Quatuors brillants* idem, nos 1, 2, 3, 4, op. 24 et 25, ibid. — 4° *Thèmes variés* avec orchestre : no 1 (en *mi* majeur), op. 10, ibid. no 2 (en *la* majeur), op. 21, ibid. no 3 (air allemand), op. 25, ibid. no 4, op. 26, ibid. — 5° *Thèmes variés avec quatuor :* no 1, op. 9, ibid. no 2, op. 12, ibid. no 3, ibid. no 4, op. 28, ib. — 6° *Fantaisie,* pour violon et orchestre, op. 24, ibid. — 7° *Cavatine et rondeau,* avec quatuor, op. 28, ibid. — 8° *Duos pour deux violons :* 1er livre, Paris, Leduc. 2me livre, op. 18, Paris, Richault. 3me livre, Berlin, Lischke. On a aussi du même artiste quelques morceaux détachés, tels qu'*andante*, *rondeaux,* etc.

RODE (Jean-Godefroid), chef de musique des chasseurs de la garde du roi de Prusse, à Potsdam, naquit le 25 février 1797 à Kirchscheidungen, près de Laucha (Saxe prussienne). Les éléments de la musique théorique et pratique lui furent enseignés jusqu'à l'âge de quatorze ans par le cantor et organiste Lœwe; puis il alla à Eisenberg, chez Schnorr, directeur de musique de la ville, et y apprit pendant cinq ans à jouer du cor, sur lequel il acquit une habileté remarquable, du violon, de la flûte, de la clarinette et de la trompette. Au mois de février 1817, il entra dans les chasseurs de la garde royale, en qualité de premier cor solo. Ce fut alors qu'il devint élève de Zelter pour l'harmonie et qu'il commença à écrire, pour le cor et pour la trompette, des concertos, duos, quatuors et polonaises qu'il exécuta dans les concerts à Berlin jusqu'en 1827. Appelé alors à la direction de la musique des chasseurs de la garde à Potsdam, il cessa de se faire entendre, ne s'occupant plus que du perfectionnement du corps de musique confié à ses soins, et de l'arrangement d'une immense quantité de musique pour les instruments à vent. Le nombre de ces ouvrages s'élève à 100 opéras entiers, 100 ouvertures tirées d'autres opéras, 300 valses de Lanner, Strauss, Labitzki, plus de 800 marches, outre une quantité considérable de pièces de chasse; enfin, on porte à 3,000 morceaux le nombre d'ouvrages composés ou arrangés par cet artiste aussi distingué que laborieux. Le 19 mai 1853, le roi Frédéric-Guillaume IV le nomma directeur de sa musique de chasse. A diverses époques, Rode reçut des distinctions, des cadeaux et des médailles en récompense de ses travaux : c'est ainsi que l'empereur Nicolas Ier lui envoya une riche tabatière d'or, en 1833, pour 300 pièces de chasse écrites par l'artiste pour son service. Rode a formé plusieurs cornistes de talent, parmi lesquels on remarque son troisième fils, E. Jacobi, Reinicke, Strohmann, Wagner et Schœfer. Il est mort à Potsdam le 8 janvier 1857.

RODE (Théodore), fils aîné du précédent, professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art, est né à Potsdam, le 30 mai 1821. Son père ne le destinait pas à la musique et désirait qu'il s'adonnât aux sciences ; mais les dispositions naturelles de celui qui est l'objet de cette notice en décidèrent autrement. Dès son enfance il apprit à jouer du piano, du violon, de la flûte et du cor, sous la direction de son père ; plus tard, il reçut des leçons de Wiedemann, directeur de musique, pour le piano et la composition. Ayant été admis en 1838 au séminaire des instituteurs de Potsdam, il continua ses études de contrepoint et d'orgue avec le professeur Schærtlich. Sorti de cette institution en 1841, il obtint une place de professeur dans une école de garçons à Berlin, et la conserva jusqu'en 1844. Pendant ces trois années, il suivit les cours de philosophie et de philologie à l'université, et compléta son instruction dans la théorie de la musique chez le professeur Dehn. Depuis 1844, M. Rode s'est livré à Berlin à l'enseignement de cet art ainsi qu'à la composition, et a fourni des articles de critique et autres à divers journaux, notamment au *Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipsick, et à la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin* (Bote et Bock). Parmi ses compositions, on remarque des sonates de piano, des morceaux de musique militaire et de chasse, des cantates, des motets. Dans les années 1848 à 1852 il a rempli les fonctions de directeur de musique à l'église Saint-Matthieu. Ses écrits sur la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Zur Geschichte der K. Preuss. Infanterie und Jæger-Musik* (Pour l'histoire de la musique d'infanterie et de chasseurs dans le royaume de Prusse) ; lettre à M. W. Wieprecht, musicien de la chambre et directeur de la musique des gardes du corps, extraite des numéros 15, 16 et 17 du dixième volume du *Neue Zeitschrift für Musik;* Leipsick, C. F. Kahnt, 1858, in-8° de 50 pages.

— 2° *Eine neue Regiments-Hornisten-Infanterie Musik* (Nouvelle musique de cors pour l'infanterie, etc.), ibid. in-8° de 30 pages. — 3° *Die russische Jagdmusik* (La Musique de chasse russe), dans le 50e volume de *Neue Zeitschrift für Musik* (n° 22). — 4° *Ueber Anbahnung eigeseinheitlichen Choralspiels und Choralgesanges in den evangelischen Kirche* (Sur la nécessité d'introduire l'unité du chant choral et de son accompagnement dans les églises évangéliques), ibid. t. 51, n° 13. — 5° Esquisse de l'assemblée des musiciens allemands à Leipsick (Nouvelle Gazette musicale de Berlin, 13e année, n° 23). 6° — Essai sur le diapason normal (ibid. n° 25). — 7° Sur l'introduction d'un diapason normal dans la musique (ibid. nos 43 et 44). — 8° La musique de chasse russe, esquisse (ibid. n° 36). — 9° Pour l'histoire de la musique de chasseurs et de cavalerie dans le royaume de Prusse (ibid. 14e année, nos 6 et 7). — 10° Sur la signification du titre : *Directeur de musique* (ibid n° 15). — 11° Sur l'histoire du cor (ibid nos 31 et 32). — 12° Henri-Auguste Neithardt (voyez ce nom) ibid. n° 33.

RODEWALD (Joseph-Charles), né le 11 mars 1735, à Seitsch, en Silésie, étudia à Berlin le violon chez François Benda, et reçut des leçons de Kirnberger pour la composition. En 1762, il entra au service du landgrave de Hesse, à Cassel, et se fit estimer par son double talent de violoniste distingué et de compositeur. Lorsque le landgrave changea son orchestre pour le composer presque entièrement de musiciens français, Rodewald fut du petit nombre d'artistes allemands qui demeurèrent à Cassel. Le prince rendit justice à son mérite en le nommant maître de musique du prince héréditaire, qu'il suivit à l'université de Marbourg, en 1789. Quelques années après, Rodewald obtint la pension de retraite, avec le titre de maître de concerts du landgrave de Hesse-Cassel, et alla se fixer à Hanau. Il mourut dans cette ville le 11 juillet 1809, à l'âge de soixante-seize ans. On a gravé de sa composition en 1788 un *Stabat Mater*, qui obtint dans la nouveauté un succès d'enthousiasme. Rodewald a composé aussi pour le théâtre de Cassel un opéra-comique français, et pour le service de la cour, beaucoup de musique instrumentale qui est restée en manuscrit.

RODIO (Rocco), savant contrapuntiste et écrivain didactique, naquit en Calabre, vers 1530 ou 1532 (1). En 1589, il publia la deuxième édition d'un recueil de ses compositions réunies à celles de Jean-François *delle Castelle*, de François-Antoine Villani, et de quelques maîtres napolitains. Il vivait à Naples en 1601 (*voyez* la *Prattica musica* de Cerreto, p. 156), et était alors âgé de soixante-neuf ou soixante-dix ans. Rodio est un des premiers maîtres qui ont donné des règles et des exemples pour faire le contrepoint improvisé sur le plain-chant appelé par les Italiens *contrappunto da mente*, dans un traité de musique dont la date de la première édition n'est pas connue jusqu'à ce jour, mais qui doit être 1600 ou 1601, car Cerreto, dont la *Prattica musica* fut imprimée dans cette dernière année, dit (lib. 4, cap. 1, pag. 243) : *Benche Rocco Rodio trattando di questo fatto nel suo libro intitolato* Regole di musica... *novamente stampato*, etc. La seconde édition a pour titre : *Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubbj propostigli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de' contrapuntisti. Con la dimostratione di tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contrapunti doppj e rivoltati, e loro regole. Aggiontovi un' altra breve dimostratione de' dodici tuoni regolari. E di nuovo Don Batt. Olifante aggiuntovi un Trattato di proportioni necessarie a detto libro.* Ristampato in Napoli, 1609, in-4°. Une troisième édition a été publiée sous ce titre plus simple : *Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo*, Naples, 1626, in-4°.

Les éditions des compositions de Rodio sont d'une rareté excessive. L'abbé Santini a mis en partition, d'après un recueil de ses messes, imprimé à Naples en 1580, celles qui ont pour titres : 1° *In dominicalibus*, à 4 voix ; — 2° *Fac tibi*, idem ; — 3° *In minoribus duplicibus*, idem ; — 4° *Sancte Alphonse*, idem ; — 5° *Mater patris*, à 4 voix semblables ; — 6° *Sancta Maria*, à 5 voix ; — 7° *Ultimi miei sospiri*, idem ; — 8° *Descendit Angelus*, idem ; — 9° *Missa de Beata Virgine*, à 5 voix : celle-ci est fort remarquable en ce qu'elle peut être chantée à 4 voix, si l'on supprime la partie du *quinto*, ou à 3 voix égales en supprimant aussi le *superius*, ou enfin, à 3 voix supérieures si l'on supprime le *quinto* et la basse. Cette combinaison est un

(1) J'ai fixé trop tard l'époque de la naissance de Rodio, dans la première édition de cette Biographie, en la mettant en 1550. J'en ai acquis la preuve par une lettre de Camille Maffei (*voyez* ce nom), qui se trouve dans son livre rarissime sur la voix et l'art du chant (publié en 1563), page 182. Cette lettre, adressée à Rodio lui-même, est remplie de témoignages d'admiration pour ses ouvrages. Or, suivant la date approximative que j'avais cru devoir adopter, Rocco Rodio n'aurait été qu'un enfant de douze ans quand le livre de Maffei fut imprimé, ce qui est inadmissible, puisqu'il était déjà, dès lors, compositeur renommé et qu'il charmait (suivant les expressions de la lettre) la ville de Naples par la douceur de son harmonie.

véritable tour de force ; — 10° Messe *Adieu mes amours*, à 6 voix.

RODOLPHE, ou plutôt **RUDOLPHE** (Jean-Joseph), né à Strasbourg, le 14 octobre 1730, reçut de son père les premières leçons de musique, et apprit à jouer du violon et du cor dès l'âge de sept ans. Déjà fort habile sur ce dernier instrument avant d'avoir atteint sa seizième année, il se rendit alors à Paris, et continua l'étude du violon sous la direction de Leclair. Plus tard, il fut attaché aux orchestres de Bordeaux, de Montpellier et de plusieurs autres villes du Midi de la France, en qualité de premier violon. Vers 1754, il entra au service du duc de Parme. Traetta, qui était alors directeur de la musique de ce prince, écrivit pour Rodolphe le premier accompagnement de cor obligé dans un air chanté par la cantatrice Petraglia. Le même compositeur lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1760, Rodolphe quitta la musique du duc de Parme, pour entrer dans celle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. Jomelli se trouvait alors en cette ville : il consentit à compléter par ses leçons l'instruction du virtuose. Ce fut à Stuttgard que Rodolphe fit ses premiers essais de composition, en écrivant la musique de plusieurs ballets de Noverre, particulièrement de ceux-ci : 1° *Médée et Jason*, ballet héroïque. — 2° *Psyché*, idem. — 3° *La Mort d'Hercule*, idem. — 4° *Armide*, idem. En 1763, il retourna à Paris, et entra dans la musique du prince de Conti : deux ans après, il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et ce fut encore lui qui, dans un air de Boyer (*Amour, sous ce riant ombrage*) chanté par Legros, fit entendre pour la première fois à ce théâtre un accompagnement de cor concertant. Admis en 1770 dans la musique des petits appartements du roi, il entra quatre ans après dans la chapelle royale. Vers cette époque il proposa au ministre Amelot le plan d'une école de musique que M. de Breteuil réalisa par les conseils de Gossec, en 1784 : Rodolphe y fut attaché, en qualité de professeur d'harmonie. C'est pour cette école qu'il écrivit le solfége et le traité d'accompagnement dont il sera parlé tout à l'heure.

La révolution de 1789 fit perdre à cet artiste la plupart de ses places et de ses pensions ; en dédommagement, il obtint sa nomination de professeur de solfége au Conservatoire, dans le mois d'octobre 1799. Trois ans après, il dut demander lui-même sa retraite à cause du mauvais état de sa santé ; mais Sarrette, directeur du Conservatoire, obtint pour lui du premier consul une pension de douze cents francs. Rodolphe mourut à Paris, le 18 août 1812, à l'âge de près de quatre-vingt-deux ans. Pendant plusieurs années il avait été attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre-Français.

Rodolphe s'est fait connaître à Paris comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Le Mariage par capitulation*, opéra-comique en un acte, à la Comédie italienne, en 1764. — 2° *L'Aveugle de Palmyre*, au même théâtre, en 1767. — 3° *Ismenor*, pour le mariage du comte d'Artois, à Versailles et à l'Opéra, en 1773. — 4° Premier et deuxième concertos pour le cor, Paris, Sieber, Bailleux. — 5° Fanfares faciles pour deux cors, Paris, Sieber. — 6° Vingt-quatre fanfares pour 3 cors, Paris, Bailleux. — 7° Duos pour deux violons, 1er, 2me et 3me livres, ibid. — 8° Études pour le même instrument, ibid. — 9° Étude, composée de trente morceaux de différents genres pour le violon, à l'usage des commençants, Paris, Pleyel. Mais c'est surtout à son solfége que Rodolphe doit la célébrité dont il jouit encore en France. La première édition de cet ouvrage fut publiée en 1786, à Paris, chez Boyer, sous ce titre : *Solféges divisés en deux parties : la première contenant la théorie de la musique; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés*. En 1790, l'auteur de cet ouvrage en publia une deuxième édition, et la dédia à la nation : elle parut chez Naderman. Plus de trente autres ont suivi celle-là, et le calcul qui porte à près de deux cent mille le nombre d'exemplaires qu'on en a vendu n'est point exagéré. Un tel succès, dont il n'y a point d'autre exemple parmi les livres élémentaires de musique, semblerait indiquer un mérite remarquable dans la conception de l'ouvrage; cependant il serait difficile d'imaginer rien de plus médiocre; car on n'y trouve ni logique, ni méthode dans l'exposé des principes; le style en est pitoyable, et les leçons y sont aussi mal graduées que mal écrites pour les voix. Mais ce sont précisément les défauts de ce livre qui firent son succès à l'époque où il parut ; car l'ignorance des musiciens français, et surtout des maîtres de province, s'accommodait fort bien de la manière empirique de Rodolphe, qui les dispensait de raisonner avec leurs élèves, ainsi que de la vulgarité de son langage, analogue à la portée de leur esprit, et de la facilité des leçons pratiques, mieux adaptée à leur capacité que celles d'ouvrages plus savants. Plus instruits, plus habiles aujourd'hui, ils rejettent ce solfége, dont la vogue a diminué progressivement. Toutefois il lui reste encore quelques sectateurs parmi les maîtres de province. La *Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école na-*

tionale de musique, publiée par Rodolphe, à Paris, en 1799, chez Naderman, in-folio, est encore plus au-dessous de la critique que son solfége.

RODOLPHE (Antoine). *Voyez* RUDOLPHE.

RODRIGUEZ (Rodericus Sancius, ou Sanchez de Arevalo), évêque de Zamora, naquit, en 1404, à Santa-Maria de Nieva, au diocèse de Ségovie, d'une ancienne famille de la Vieille Castille. Après avoir fait de brillantes études à Salamanque, il y enseigna le droit civil et canonique; mais il quitta la carrière de l'enseignement pour entrer dans l'état ecclésiastique. Ses talents et sa naissance l'élevèrent bientôt aux premières dignités ecclésiastiques. D'abord archidiacre de Trevino, puis doyen du chapitre de Léon et de celui de Séville, il devint successivement évêque d'Oviedo, ambassadeur du roi d'Espagne près du pape Calixte II, gouverneur du château Saint-Ange à Rome, évêque de Zamora, de Calahorra et de Palencia. Il mourut à Rome, le 4 octobre 1470, à l'âge de soixante-six ans. Ce prélat est auteur d'un livre intitulé *Speculum vitæ humanæ*, qui a eu tant de célébrité, que dans le quinzième siècle il s'en fit plus de onze éditions. Ce livre est un traité de morale, où l'auteur examine les avantages et les inconvénients de chaque profession. Il y traite de la musique au chapitre trente-neuvième du premier livre, et des chantres, au quinzième chapitre du livre deuxième.

RODRIGUEZ (Jean), chantre de la cathédrale de Salamanque, né dans cette ville vers 1460, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Tratado de canto llano*, Salamanque, 1503, in-4°.

RODRIGUEZ (Jean), moine portugais, né dans les dernières années du quinzième siècle, termina à Lisbonne, en 1560, un traité du plain-chant intitulé : *Arte do canto chaõ*, dont le manuscrit existait à Lisbonne dans une bibliothèque particulière, à l'époque où Machado écrivait sa Bibliothèque lusitanienne.

RODRIGUEZ (Manuel), excellent organiste et harpiste à Elvas, en Portugal, était attaché à la chapelle du roi, à Lisbonne, au commencement du dix-septième siècle, et s'y fit admirer pendant plus de vingt ans. Il a publié de sa composition un recueil de morceaux de musique d'église arrangés pour les instruments, sous ce titre : *Flores de musica para instrumento de tecla, e harpa*, Lisbonne, Craesbeke, in-folio, 1600.

RODRIGUEZ DE HITA (D. Antoine), prêtre espagnol qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, puis il alla remplir les mêmes fonctions à l'église de l'*Encarnacion*, de Madrid. Ce maître a écrit un traité de contrepoint, dont plusieurs copies manuscrites se sont répandues en Espagne, mais qui ne paraît pas avoir été imprimé.

ROE (Richard), littérateur anglais, a publié dans le *Monthly review* (année 1824, juin, p. 96 et suiv.) une dissertation qui a pour titre : *The principles of rhythm, both in Speech and Music, especially in the mechanism of english verse* (Les Principes du rhythme dans la parole et dans la musique, particulièrement dans le mécanisme du vers anglais).

ROECKEL (Édouard), pianiste, neveu de Hummel, né à Vienne en 1814, a vécu près de son oncle à Weimar pendant quelques années, puis à Erfurt. Il a publié pour son instrument des caprices, des *Rêveries*, des Romances sans paroles, des Sérénades et des Mazourkes.

Auguste Roeckel, frère de cet artiste, a reçu aussi son éducation de pianiste chez Hummel, à Weimar, puis s'est fixé à Dresde, comme directeur de musique d'une société de chant.

ROEDER (Jean-Michel), très-bon facteur d'orgues à Berlin, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, vécut et travailla dans cette ville jusqu'en 1740. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas à Potsdam, en 1713. — 2° L'orgue de l'ancienne église de la garnison à Berlin, dans la même année. — 3° Le grand orgue de 32 pieds, dans l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, composé de 56 registres, 3 claviers à la main, pédales, carillon, trompette et timbales, en 1725. Cet instrument est son plus bel ouvrage. — 4° Le grand orgue de Hirschberg, composé de 53 jeux, 3 claviers, pédales, carillon, trompettes et timbales, en 1727. — 5° L'orgue de Grosburg, dans le comté de Brieg, en 1730. — 6° Celui de l'église Notre-Dame à Liegnitz. — 7° Celui de l'église réformée, à Stargard. C'est aussi Rœder qui a construit le carillon du clocher de l'église paroissiale à Berlin, sous la direction de l'organiste Weiss.

ROEDER (Georges-Vincent), né en 1780 à Rammungen, dans la basse Franconie, reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières leçons de musique, et fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans il jouait déjà de plusieurs instruments et lisait toute espèce de musique à première vue. Le clavecin était l'instrument qu'il cultivait de préférence. Ayant été admis au gymnase de Mannerstadt dans sa treizième année, il fut chargé des fonctions d'organiste dans l'église des Augustins. Ces moines dirigeaient le collége : ils remarquèrent bientôt ses progrès

dans les études littéraires, ainsi que le développement rapide de son talent musical dans l'exécution des œuvres classiques, et voulurent le faire entrer dans leur ordre; mais Rœder, n'ayant pas de vocation pour la vie monastique, résista à leurs sollicitations. Ses humanités étant terminées, il se rendit à Würzbourg pour y suivre les cours de l'université. Son habileté sur l'orgue l'eut bientôt fait remarquer et le fit admettre gratuitement dans l'institut de Saint-Julien, où les jeunes gens les plus distingués dans leurs études étaient seuls reçus. Ce fut dans cette maison qu'il apprit la composition, sous la direction de Kurzinger. Pendant qu'il suivait les cours de droit à l'université, il vécut en donnant des leçons de musique dans les familles les plus opulentes. Prenant part aux concerts qui se donnaient à Würzbourg pendant la saison d'hiver, il y forma son goût par l'audition des œuvres de Haydn et de Mozart. En 1805, le grand-duc de Toscane Ferdinand, frère de l'empereur François I^er^, étant devenu électeur de Würzbourg, forma une nouvelle chapelle, à laquelle fut attaché Rœder, qui venait de terminer ses études. Plus tard, on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra : cette position lui procura les moyens d'étudier les plus belles productions de l'école italienne, dont la bibliothèque du grand-duc était abondamment fournie. Rœder vécut dans cette position jusqu'en 1814, où, par la cession du grand-duché de Würzbourg, Ferdinand fut appelé au trône de la Bavière : alors la chapelle fut dissoute, et Rœder fut mis à la pension. Il vécut quelque temps dans la retraite, et ce fut à cette époque de sa vie qu'il écrivit les messes solennelles qui lui ont fait une belle réputation en Allemagne. Le retentissement qu'eut le nom de l'auteur de ces ouvrages en Bavière fit appeler Rœder en 1830 à Augsbourg, en qualité de directeur de musique. Au mois d'août 1839, le roi Louis de Bavière lui confia la direction de sa chapelle. Cet artiste estimable vivait encore à Munich en 1861 et était alors âgé de quatre-vingt-un ans. Ses ouvrages principaux sont : 1° Messe solennelle (en *ut*), pour 4 voix et orchestre, n° 1; Munich, Falter. — 2° Messe solennelle (en *ré*) idem, n° 2; ibid. — 3° Messe idem (en *ut*), n° 3; ibid. — 4° Messe solennelle à 4 voix, chœur, orgue et orchestre, n° 4, op. 35; ibid. — 5° Trois messes semi-solennelles pour solos, chœur, orgue, 2 violons, alto et 2 contrebasses, avec les instruments à vent et timbales *ad libitum;* Mayence, Schott. — 6° *Te Deum* à 4 voix solos, chœur et orchestre; ibid. — 7° Psaumes des vêpres pour toutes les fêtes de l'année, avec les antiennes des quatre temps de l'église, à 4 voix chœur, orgue obligé, et orchestre *ad libitum;* ibid. — 8° Motet (*Fracto demum*) idem; ibid. — 9° Psaumes des vêpres du dimanche pour 4 voix et chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue obligés, cors, trompettes et timbales *ad libitum;* op. 44 ; Munich, Falter. — 10° Psaumes des vêpres des fêtes de la Vierge idem., op. 45 ; ibid. — 11° *La Messiade,* oratorio pour voix seules, chœur et orchestre, exécuté à Augsbourg en 1831, puis à Stuttgard et à Munich. — 12° *Cæcilie* (Sainte-Cécile), cantate idem, exécutée à Munich en 1839. — 13° Symphonie à grand orchestre; ibid. — 14° *Les Suédois*, grand opéra représenté à Prague, en 1842.

ROEDIGER (JEAN-CHRISTOPHE), né le 4 mai 1704, à Bischleben, village du duché de Saxe-Gotha, entra à l'âge de onze ans dans la chapelle du duc de Gotha, comme enfant de chœur. La beauté de sa voix lui procura la protection du prince, qui le fit instruire par un des meilleurs musiciens de sa chapelle. A l'âge de vingt-trois ans, il entra au service du prince de Schwarzbourg-Sondershausen ; il y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 mars 1765. Habile violoniste et chanteur agréable, il était aussi compositeur distingué, comme on peut le voir par quelques-uns de ses morceaux insérés dans la collection de musique d'église publiée par le maître de chapelle Stœlzel.

ROEHM (JEAN-HULDRICH), directeur de musique et acteur à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Eschborn, dans le district de Hanau, en 1755, et débuta sur la scène en 1777. Il a composé, pour les théâtres auxquels il fut attaché, la musique des opéras-comiques suivants : 1° *Das Testament* (le Testament). — 2° *Der Fassbinder* (le Tonnelier). — 3° *Der verliebte Maler* (le Peintre amoureux). — 4° *Der Zweite Hockzeittag*(le Second jour de noces). Retiré du théâtre, Rœhm vivait à Francfort en 1790.

ROELLIG (JEAN-GEORGE), né à Burghausen, dans la Saxe, en 1710, eut pour premier maître de musique Balthazar Grollmann, recteur de l'école de cette ville; puis il continua ses études à l'école de la Sainte-Croix, de Dresde, sous la direction de Reinhold, depuis 1727 jusqu'en 1735. Dans le même temps, il prit des leçons de clavecin et de composition chez Hartwich. Ses liaisons avec quelques artistes de mérite, particulièrement avec Zelenka, achevèrent de former son talent. Après avoir passé quelques années à l'université de Leipsick, il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt, à Zerbst. Il a laissé en manuscrit quatorze symphonies, vingt-six morceaux concertants pour divers instruments, six

trios pour flûte, violon et basse, et neuf trios pour cor, hautbois et basson.

Un autre artiste, désigné sous le nom de *Rœllig le jeune*, est connu par trois concertos pour le clavecin, et douze trios pour clavecin, violon et flûte.

ROELLIG (Charles-Léopold), né à Vienne, en 1761, s'adonna dès sa jeunesse à l'étude de l'harmonica, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Le désir d'augmenter les ressources de cet instrument lui fit entreprendre d'y appliquer un clavier, mais il le construisit de manière qu'on pût aussi le jouer par le frottement des doigts. Ce fut lui aussi qui imagina de dorer les bords des cloches, pour rendre plus facile leur mise en vibration. Le désir de se procurer ces cloches d'une bonne qualité, lui fit visiter les verreries de la Hongrie et de la Bohême. Il y faisait faire des essais jusqu'à ce qu'il se fût procuré des cloches du son le plus pur et le plus juste, dans un diapason donné, pour tous les degrés chromatiques de l'échelle. Arrivé à Hambourg, vers 1782, il y demeura quelque temps et y écrivit la musique d'un opéra-comique intitulé : *Clarissa, oder das unbekannte Dinstmædchen* (Clarisse, ou la Servante inconnue). Arrivé à Berlin, il y publia, en 1787, la description de l'harmonica à clavier qu'il avait inventé; puis il se rendit, en 1789, à Leipsick, où il fit paraître un recueil de petites pièces pour cet instrument, chez Breitkopf. De retour à Vienne, il y fut nommé, en 1797, official de la bibliothèque impériale. Il mourut en cette ville, le 4 mars 1804, à l'âge de quarante-trois ans. La description qu'il a publiée de son harmonica perfectionné a pour titre : *Ueber die Harmonica. Ein Fragment*; Berlin 1787, in-4° de 32 pages, avec la figure de l'instrument. Rœllig inventa plus tard un autre instrument à clavier de trois octaves et demie, monté de cordes métalliques et de boyau, destiné à être joué par une seule main, qu'il appela *Orphica*, et dont il donna la description dans un écrit intitulé : *Orphica, ein musikalisches Instrument, erfunden von C.-L. Rœllig* (Orphica, instrument de musique inventé par C.-L. Rœllig); Vienne, Blumauer, 1795, in-8° de 21 pages, avec 5 planches. Cet opuscule fut inséré dans le Journal du Luxe et des Modes, au mois de février 1796, et dans celui des Fabriques, des Manufactures et du Commerce (janvier 1796) En 1801, Rœllig inventa un autre instrument à clavier avec des archets mis en mouvement par une pédale. Il lui donna le nom de *Xenorphica*, et en publia la description dans le Journal des Modes (février 1801), avec une histoire des instruments du même genre, depuis celui que Jean Heydn (*voyez* ce nom) avait inventé en 1610, jusqu'à sa propre invention. On a aussi de Rœllig : 1° *Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur zusammensetzung aller üblichen Tonleitern Accorde, und ihren Verwechslungen, fur junge Musiker und Dilettanten* (Essai d'une table des intervalles de musique pour la formation des gammes usitées, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1789, in-folio. — 2° Une dissertation sur Raoul de Couci, dans la Gazette musicale de Leipsick, tome IV, pages 625-632. — 3° Un article sur l'harmonica à clavier, ibid., tome V, page 423. — 4° Quelques morceaux faciles pour l'orphica; Vienne, Mollo, 1797. — 5° Six Chansons allemandes, avec accompagnement d'orphica ou de clavecin; ibid., 1797. Il avait aussi promis, dans le Journal des modes (juin 1798), de publier 12 chansons du comte de Wolkenstein, trouvère du quatorzième siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale, traduites en notation moderne; mais ces curieux morceaux n'ont point paru.

ROEMHILD (Jean-Théodore), bon compositeur de musique d'église, naquit le 23 septembre 1684, à Salsungen, près de Henneberg. Jacques Bachen, *cantor* à Ruhl, fut son premier maître de musique. Admis ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, il y reçut des leçons de Schellen et de Kuhnau. Ses études terminées dans cette école, il suivit les cours de l'université depuis 1705 jusqu'en 1708, puis fut nommé *cantor* à Spremberg. Son mérite ayant été bientôt reconnu, il obtint, en 1714, la place de recteur à l'école de cette ville; cependant il n'y resta pas plus d'une année, parce que la place, plus avantageuse, de directeur de musique à l'église luthérienne de Freyberg, dans la basse Silésie, lui fut donnée en 1715. Neuf ans après, il retourna à Spremberg, avec le titre de maître de chapelle. Le duc de Mersebourg l'appela à sa cour en la même qualité, dans l'année 1731, et lui accorda en outre, après la mort de Kauffmann, en 1735, les places d'organiste de la cour et de la cathédrale. Rœmhild mourut à Mersebourg en 1757. Il a beaucoup écrit pour l'église. Parmi ses compositions on remarque la musique de deux années complètes pour le service divin, et des cantates sur les différents âges de la vie humaine.

ROESER (Valentin), clarinettiste allemand, attaché au prince de Monaco vers 1770, vint à Paris à cette époque, et y publia des symphonies concertantes, des quatuors et des trios pour instruments à vent. On connaît aussi sous son nom :

1° Gamme pour le hautbois avec 12 duos; Paris, Boyer, 1785. — Gamme pour la clarinette avec 6 duos; ibid. — 3° Gamme pour le basson avec 12 duos; ibid. L'ouvrage par lequel Rœser est encore connu a pour titre : *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors*; Paris, 1781, in-4°. Rœser a donné une traduction française de la *Méthode raisonnée de violon*, par Léopold Mozart; Paris, Boyer, 1770, in-folio. Il est aussi l'auteur d'une méthode de flûte publiée à Paris, chez Leduc.

ROESLER (Valentin), philologue et orientaliste, né à Nuremberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un écrit intitulé : *Dissertatio philologico-theologica de choræis veterum Hebræorum*; Altorf, 1726, in-4° de 32 pages.

ROESLER (le P. François-Grégoire), moine augustin, à Ratisbonne, mourut dans cette ville, en 1760. Il s'est fait connaître avantageusement par de bonnes compositions pour l'église, intitulées : *Melodramma ecclesiasticum, id est offertoria XV festis aliquibus Dominicis, et communi Sanctorum accomodata a 4 voc. et 6 instrumentis*, op. 1; Augsbourg, Lotter, 1747, in-fol. — 2° *Oves octo harmonicæ in ovile fraternum receptæ, seu VIII symphoniæ a* 4, op. 2; ibid. — 3° *VI Missæ solemniores, quarum ultima de Requiem a* 4 *voc. ac* 6 *instrum.* op. 3; ibid. — 4° *VI Litaniæ lauretanæ a* 4 *voc. velut operariis ac consuetis instrumentis sex;* ibid.

ROESLER (Ernest-Frédéric), né à Rastenberg, dans le duché de Weimar, le 26 mars 1748, fit ses études au collége de Weimar, et y reçut des leçons de musique du maître de chapelle Wolff. Ayant acquis une grande habileté sur l'orgue, il fut nommé organiste à Plauen, dans le Voigtland. Il occupa cette place jusqu'en 1798; alors il donna sa démission et se mit à voyager en Allemagne avec l'intention d'aller à Londres. En 1799, il se fit entendre à Sondershausen; Gerber lui accorde des éloges pour son talent, mais non sans restriction. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur cet artiste. Rœsler a publié en 1785 un livre choral complet à l'usage des organistes, sous ce titre : *Vollstandigen leichtbezifferten Choralbuch, zum besten angehender Orgelspieler*. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue de différents genres.

ROESLER (Joseph), né en 1773, à Schemnitz, en Hongrie, était fils d'un conseiller des mines qui se fixa ensuite à Prague. Son père, simple amateur de musique, lui enseigna les principes de cet art. La lecture de livres de théorie et de partitions des grands maîtres compléta son éducation musicale. Après qu'il eut achevé ses cours de philosophie, il accepta la place de directeur d'orchestre dans la troupe d'opéra dirigée par Guardason, en 1795. Il parcourut en cette qualité une partie de l'Allemagne méridionale, pendant dix ans; puis le prince de Lobkowitz l'appela à Vienne, l'attacha au théâtre de la cour, le prit dans sa maison et le chargea de la direction de sa musique. Malheureusement la santé de Rœsler était chancelante. Dans un voyage en Bohême, où il accompagnait le prince, en 1810, une maladie sérieuse l'arrêta au château de Raudnitz. A peine convalescent, il reprit à Vienne ses occupations; mais l'excès du travail lui causa une rechute, au mois de juillet 1811, pendant qu'il se trouvait à Prague. Les eaux de Liebwerder, que les médecins lui avaient ordonnées, semblèrent d'abord lui procurer une amélioration sensible, mais elle fut de peu de durée, car il succomba le 25 juillet 1812, à l'âge de trente-neuf ans. Parmi les productions de cet artiste, on compte dix opéras, savoir : 1° *La Sorpresa*, opéra bouffe italien, représenté à Prague. — 2° *La Pace di Klentsch*. — 3° *La Pastorella degli Alpi*. — 4° *Il Custode di se stesso*. — 5° *La Forza dell' amore*, écrit pour Venise en 1798. — 6° *Le due Burle*, à Prague. — 7° *Clémentine ou les Rochers d'Arona*, ibid. — 8° *Tristes Aventures d'Élisa, princesse de Bulgarie*, opéra allemand, à Venise, en 1807. — 9° *Le Mariage de Jason*, opéra allemand. — 10° *La Vengeance ou le Château de brigands*, en trois actes, représenté au théâtre de Prague, le 26 décembre 1808. Deux pantomimes. — 11° *Le petit Cor enchanté*. — 12° *La Naissance du tailleur Wetz-Wetz-Wetz*. Quatre cantates parmi lesquelles : 13° *Il Cyclope*. — 14° *Marte al tempio della Gloria*. — 15° *Cantate sur la mort de Mozart*, Prague 1798. Beaucoup de morceaux ajoutés à des opéras italiens ou dans des oratorios. Les compositions gravées de Rœsler sont les suivantes : 1° Concerto pour piano, op. 15; Offenbach, André. — 2° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2; Leipsick, Henrichs. — 3° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 6; Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano seul, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Trois sonatines, idem; ibid. — 6° Sonate composée quinze jours avant sa mort; Prague, Enders. — 7° Rondeaux et fantaisies; Leipsick, Breitkopf; Vienne, Mechetti; Prague, Berra. — 8° Variations, idem; Prague, Berra. — 9° Chansons allemandes; Vienne, Haas; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

ROESSIG (Charles-Gottlob), savant éco-

nomiste et jurisconsulte, né à Merseburg, en 1752, vécut à Leipsick, et y eut le titre de professeur ordinaire de droit naturel et de droit des gens. Il mourut en cette ville, le 20 novembre 1806. Parmi ses nombreux ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch in musikalische Dramen nebst einige Anmerkungen*, etc. (Essai de drames en musique, avec des notes concernant l'histoire et les règles de ce genre de poésie, et la moralité du théâtre); Bayreuth, 1779, in-8°.

ROETER (Jean-Guillaume), prédicateur à Heidelberg, était dans cette ville en 1817, et y vivait encore en 1834. Il a publié dans le recueil intitulé : *General-Synode des Grossherzogthums Baden* (Synode général du grand-duché de Bade), Carlsruhe, 1834, n° 7, p. 1-19, un *Avis sur la partie musicale du nouveau livre de chant du grand-duché de Bade*.

ROETH (Philippe), compositeur, né à Munich, le 6 mars 1779, se livra d'abord à l'étude des sciences, mais il l'abandonna bientôt pour celle de la musique. Schwarz, musicien de la cour de Bavière, lui enseigna le violoncelle; il apprit aussi à jouer de la flûte, du violon, du piano, et Winter lui donna quelques leçons de composition. Cependant l'étude des partitions de Haydn, de Mozart, de Cherubini, et de quelques autres grands maîtres fut la source où Rœth puisa ses connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Après avoir vécu quelque temps à Vienne et visité une partie de l'Allemagne, il retourna dans sa patrie, et fit représenter au théâtre de la cour, à Munich, en 1809, un opéra en trois actes, intitulé : *Holmara*. Le succès de cet ouvrage le décida à écrire *le Fermier Robert*, opéra-comique en un acte, joué en 1811, et qui ne fut pas moins bien accueilli. Rœth a écrit ensuite la musique de plusieurs ballets et d'opérettes parmi lesquels on cite : *Huldigungsfeste* (La Fête du serment de fidélité); *Der Kampf mit dem Drachen* (Le Combat avec les dragons). *Prinzessin Eselshaut* (La Princesse Peau-d'Ane); *Zauberin Sidonia* (La Fée Sidonie); *Zémire et Azor; Zwœlf schlafenden Jungfrauen* (Douze jeunes Filles endormies). Tous ces ouvrages ont été représentés à Munich jusqu'en 1823. En 1825, Rœth fit un nouveau voyage à Vienne et donna, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), l'opéra-comique *Das Abentheuer in Guadarama Gebirge* (L'Aventure dans les montagnes de Guadarama). Dans l'année suivante, il écrivit dans la même ville, avec Riotte (*voyez* ce nom), l'opéra féerique *Staberl von der Freichütz* (L'Arbalète du franc archer). De retour à Munich en 1828, Rœth y vivait encore en 1858 et était alors âgé de soixante-dix-neuf ans. Il a publié : 1° Concerto pour la flûte; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois thèmes variés pour flûte, violon, alto et basse, ibid. — 3° Des airs de danse pour divers instruments. — 4° Des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

ROEVER (Henri), né à Vienne le 27 mai 1827, apprit d'abord à jouer du violon; mais à l'âge de dix-huit ans il abandonna cet instrument pour se livrer à l'étude du violoncelle, sur lequel il est parvenu à la possession d'un beau talent. Cet artiste est aujourd'hui (1863) le plus habile violoncelliste de Vienne. Il a publié dans cette ville quelques-unes de ses compositions pour son instrument.

ROFOD (....), docteur en théologie et prédicateur à Copenhague, est auteur d'une dissertation en langue danoise, qui a pour titre : *Musikens Indslydelse paa mennesket* (L'Influence de la musique sur l'organisation humaine); Copenhague, 1804, in-8° de 140 pages.

ROGANTINI (François), organiste de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un recueil d'ouvrages de sa composition pour l'église, sous ce titre : *Libro primo di concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con due Messe*, Deus in adjutorium, *falsi bordoni, Magnificat e litanie, op. 1; Venetia, Aless. Vincenti*, 1644, in-4°.

ROGER (Michel), compositeur français, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il y avait un musicien de ce nom dans la chapelle de Henri IV. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ 4 vocibus concinnendæ, ad imitationem moduli*. 1° Dum tolleret Dominus; — 2° Traderunt enim Gentibus; — 3° Ecce veniet; Paris, Ballard, in-fol. m°. 2° *Introitus Dom. dierum et præcipuum Fest. 5 vocum*; Leipsick, in-4°.

ROGER (Benjamin), fils d'un musicien de la chapelle royale de Windsor, naquit dans cette ville en 1614. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur, sous la direction du Dr. Nathaniel Gilles, il fut nommé clerc de la chapelle, puis organiste de l'église du Christ, à Dublin. En 1641, époque de la rébellion, il retourna à Windsor et y eut le titre de clerc du chapitre; mais bientôt encore troublé dans cette position par les événements politiques, il n'eut plus d'autres ressources qu'une petite pension et quelques leçons pour vivre. En 1656, il obtint le titre de bachelier en musique à l'université de Cambridge. Rentré dans la chapelle de Windsor en 1662, il eut aussi le titre d'organiste du col-

lége d'Eton dans la même année. En 1669, il prit ses degrés de docteur en musique. En 1685, il perdit sa place d'organiste par ordre formel du roi, parce qu'il avait eu recours à la protection de Cromwell. Depuis lors il vécut à la campagne, d'une petite pension que lui faisait le collége, et parvint à un âge avancé, entièrement oublié. L'hymne à quatre voix de sa composition : *Teach me, o Lord*, inséré par le docteur Crotch dans ses *Specimens*, prouve que Roger écrivait bien, et que ses mélodies étaient douces et gracieuses. Quelques-uns de ses morceaux ont été publiés par Playford dans sa collection des airs de cour (*Court ayres*), en 1665. Plusieurs hymnes et antiennes de sa composition ont été aussi publiés dans les *Cantica sacra*, et dans la collection de psaumes et hymnes à quatre parties dont Playford est l'éditeur. La collection complète de ses services et antiennes se trouve en manuscrit dans les archives de Saint-Paul, à Londres.

ROGER (Étienne), célèbre éditeur de musique et libraire à Amsterdam, exerça son industrie depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'en 1725, époque où Le Cène devint son successeur. Il a publié un catalogue de ses ouvrages de fonds ou d'assortiment, qui fournit des renseignements utiles pour la bibliographie de la musique, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, ou dont il a nombre, avec les prix*; Amsterdam, Roger (sans date), in-8° de 16 pages. Ce catalogue a été réimprimé avec les nombreuses additions des ouvrages imprimés chez Le Cène, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam, chez Étienne Roger, et continués par Michel-Charles Le Cène*; Amsterdam, Le Cène (sans date), petit in-8° de 72 pages. Ce petit volume a de l'intérêt pour l'histoire bibliographique de la musique vers la fin du 17e siècle et dans la première moitié du dix-huitième.

ROGER (Joseph-Louis), docteur en médecine, naquit à Strasbourg au commencement du dix-huitième siècle, et se fixa à Montpellier, où il fut admis comme membre de l'Académie royale de médecine. Il mourut à Avignon en 1761. On a de lui une bonne monographie intitulée : *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano*; Avignon, Jacques Gurrignan, 1758, un volume in-8° de 117 pages (très-rare). E. Sainte-Marie, médecin de Montpellier, a donné une traduction française de cet ouvrage avec des notes, sous le titre : *Traité des effets de la musique sur le corps humain*; Paris, Brunot, et Lyon, Reimann, 1803, 1 vol. in-8° de 350 pages.

ROGER (Alexis-André), né le 11 juin 1814 à Château-Gontier (Mayenne), fut admis au Conservatoire de Paris le 22 août 1828, et y reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de MM. Lecoupey et Dourlen. Le second prix de cette partie de l'art lui fut décerné en 1832. Plus tard, il devint élève de Paër pour la composition. Le premier grand prix lui fut donné au concours de l'Institut, en 1842. Aucun ouvrage de cet artiste ne m'est connu.

ROGER (Gustave-Hippolyte), ténor dramatique français, né le 17 décembre 1815 à la Chapelle-Saint-Denis, près de Paris, est fils d'un notaire de ce lieu. Ayant perdu ses parents dans sa première jeunesse, il fut élevé par un oncle qui lui fit faire de bonnes études, le destinant à suivre la carrière de son père. A sa sortie du collége, cet oncle l'obligea de fréquenter les cours de droit et le plaça chez un notaire; mais, dominé par un goût passionné pour le théâtre, Roger négligea les leçons des professeurs du Code et du Digeste. Son travail, dans l'étude du notaire chez qui on l'avait obligé d'entrer, se bornait à apprendre des rôles d'opéra-comique, pour un théâtre de société dans lequel il avait enrôlé ses amis et quelques grisettes. Il était entré dans sa vingt et unième année et touchait à sa majorité, lorsque enfin son oncle, vaincu par sa persévérance, le laissa libre de suivre son penchant pour la scène. Ce fut alors que Roger commença des études régulières de chant. Le 17 juin 1836 il fut admis au Conservatoire de Paris comme élève externe de chant, et le 19 janvier 1837 il obtint son admission au pensionnat de cette institution (1). Martin (*voyez* ce nom) y fut son professeur de chant, et M. Morin lui enseigna la déclamation lyrique. Doué d'une voix charmante et d'une rare intelligence dramatique, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint les premiers prix de chant et d'opéra-comique aux concours de 1837. Le 16 février 1838 il débuta au théâtre de la Bourse par le rôle de *Georges*, dans *l'Éclair* d'Halévy. Son extérieur élégant et gracieux, le charme de sa voix et son instinct dramatique lui procurèrent un véritable succès, qui se consolida dans les représentations suivantes. Son premier rôle de création fut celui du *marquis de Forlanges* dans *le Perruquier de la Régence*, opéra d'Ambroise Thomas. Non moins distingué par son jeu que par le chant, il devint bientôt l'acteur indispensable des ouvrages

(1) Les dates données dans des notices biographiques de Roger publiées en Allemagne sont toutes fausses : celles qu'on trouve ici sont authentiques et proviennent des registres du Conservatoire de Paris.

de quelque importance représentés à l'Opéra-Comique. Pendant dix années consécutives il ne connut que le succès dans tous ses rôles. Quel motif lui fit quitter la scène pour laquelle il semblait avoir été formé? Personne ne le sait; mais ce fut assurément une détermination malheureuse pour lui, car sa voix, pleine d'agrément dans la musique légère de ce théâtre, fit voir son insuffisance à l'Opéra, où il s'engagea en 1848, et surtout dans le rôle principal du *Prophète* de Meyerbeer, dont la première représentation eut lieu le 16 avril 1849. Dès la première soirée, les connaisseurs jugèrent que Roger ne résisterait pas à la fatigue; car il forçait son organe pour lui donner l'intensité nécessaire; ressource déplorable qui ruine rapidement les meilleures voix. Leur prédiction ne tarda pas à se vérifier. En 1850 il fit un premier voyage en Allemagne, et chanta aux théâtres de Francfort sur-le-Mein et de Hambourg aux applaudissements unanimes du public, charmé par son excellente prononciation de la langue allemande et pour sa belle manière de phraser la musique des plus grands maîtres. En 1851, il fit un second voyage au delà du Rhin, et n'eut pas moins de succès à Berlin qu'à Hambourg et à Francfort. Dans les années suivantes, il y fit plusieurs autres excursions : mais on ne tarda pas à constater l'altération progressive de sa voix. Un cruel accident vint le frapper après son dernier séjour à Berlin : dans une partie de chasse il reçut la charge de son fusil dans un bras; la blessure était des plus graves et l'amputation devint nécessaire. Après sa guérison, il essaya de reprendre son service à l'Opéra avec un bras mécanique, mais ses efforts pour se maintenir sur cette grande scène furent impuissants : après quelques mois de fatigue, il dut y renoncer. Il donna alors des représentations dans quelques grandes villes des départements de la France. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra Comique; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même; cet essai ne fut pas plus heureux que celui de l'Opéra, et bientôt après il disparut pour toujours du théâtre de son ancienne gloire. Aujourd'hui (1864) il joue encore les rôles de grand opéra dans ses voyages, mais, en dépit de son adresse et de son intelligence, sa voix est insuffisante.

ROGGE (Henri), organiste à l'église Sainte-Marie, à Rostock, né dans cette ville en 1642, fut considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps dans la fantaisie libre sur l'orgue. Un accident l'ayant privé pendant quelque temps de l'usage de la main gauche, il se servit avec tant de talent des pédales pour les basses, pendant qu'il jouait les parties supérieures avec la main droite, que personne ne put se douter qu'il ne se fût servi que d'une main. Il mourut en 1702, après avoir occupé sa place pendant près de quarante ans. Ses compositions pour l'église et pour l'orgue sont restées en manuscrit. Il avait écrit une dissertation sur la quarte, qui n'a pas été imprimée.

ROGGIUS (Nicolas), né à Gœttingue dans la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* du collége de Saint-Martin, à Brunswick. On lui doit un traité des éléments de la musique, qu'il écrivit pour l'usage des élèves de cette école. Ce livre a pour titre : *Musica practica, sive artis canendi elementa, modorumque musicarum doctrina, quæstionibus breviter et perspicue exposita*; Brunswick, 1566, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Wittenberg, en 1586 (six feuilles in-8°), et la troisième à Hambourg, en 1596.

ROGIER-PATHIE ou **ROGER** (Maitre), organiste de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Il succéda en cette qualité à Sigismond Wyer, qui l'occupait encore au mois d'avril 1533, ainsi qu'on le voit par ce passage d'un registre de comptes, sous cette date (1) : « A Siegmont Vyer, pour un grant « instrument Virginal par luy prins et acheté en « la ville d'Anvers, et ce comprins l'ammenaige « du dict Anvers, XXXVI livres et quinze sous « (avril 1533). » Rogier-Pathie est cité dans les mêmes registres comme organiste de la cour en 1538 et 1539 (2). C'est ce même artiste dont les compositions se trouvent dans plusieurs recueils sous le nom seul de *Rogier* ou de *maistre Rogier*, ou même *Roger*. Le treizième livre de la rarissime collection de motets publié par Attaingnant sous ce titre : *Liber decimus tertius XXIIJ musicales habet modulos quatuor, quinque vel sex vocibus editos* (Parrhisiis, etc., 1535, petit in-4° obl.) en renferme deux à 4 voix de Rogier. Une chanson à 4 parties de sa composition est dans le premier livre, publié à Anvers par Tylman Susato, en 1543, sous ce titre : *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments*. Le neuvième livre imprimé par Attaingnant sous ce titre : *Trente et une chansons musicales à quatre parties* (Paris, 1534, petit in-8° obl.), renferme deux chansons de *Roger Pathie* (fol. 9 et 13) : c'est le seul recueil où l'on trouve le nom de famille de *Rogier* ou *Roger*. La grande collection intitulée : *Trente-cinq livres de chansons nouvelles à 4 parties de divers auteurs en deux volu-*

(1) Registre n° M 216 de la chambre des comptes, aux archives de Lille.

(2) Registre M 140. *ibid.*

mes (Paris, Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl.) contient plusieurs chansons de *Rogier* dans les livres V et VI. La deuxième partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum. In quo tanquam flosculi quidem selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus* (*Lovanii, apud Phalesium bibliopolam* 1552-1553), renferme les chants *Cessez mon œil; Si pur, ti guardo,* de Rogier, avec un accompagnement de luth. On trouve aussi le motet *Tanto tempore vobiscum* à 4 parties, du même musicien, dans un manuscrit précieux de la bibliothèque de Cambrai (sous le n° 124), dont M. E. de Coussemaker a donné la description dans sa *Notice sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai* (p. 65-91).

ROGIER (Philippe-Marie). On voit dans les registres de la chapelle royale de Madrid qu'un maître flamand de ce nom occupait la place de vice-maître de cette chapelle en 1589, après la retraite de *Flecha* (*voyez* ce nom), et que Thomas-Louis de Victoria en fut nommé maître dans la même année (voyez M. Mariano-Soriano de Fuertez, *Hist. de la musica española*, t. II, p. 135). Il se peut que ce Rogier ait été de la même famille que le précédent, et peut-être son fils. Les compositions de Philippe-Marie Rogier ont été inconnues jusqu'à ce jour : une circonstance imprévue vient d'en faire découvrir (1862) quelques-unes qui ont beaucoup d'intérêt. Il existe à la bibliothèque de Tournai un volume grand in-folio de 257 pages chiffrées dont le titre manque. La première page est remplie par la dédicace adressée à Philippe III, roi des Espagne (*Philippo tertio Hispaniarum Regi*), signé *Gaugericus de Ghersem*. Celui-ci nous y apprend qu'il est chargé, par le testament de *Philippe Rogier*, son maître, de mettre au jour cinq messes de sa composition, et qu'il y en a ajouté une sixième, dont lui-même est auteur. Les cinq messes de Philippe Rogier sont : 1° *Philippus secundus Rex Hispaniæ; 2° Inclita stirpo Jesse;* toutes deux à quatre voix. 3° *Dirige gressus meos*, à cinq voix; 4° *Ego sum qui sum*; 5° *Inclina Domine;* ces deux dernières à 6 voix. La messe de Gaugericus de Ghersem est à sept voix : elle a pour titre : *Ave Virgo Sanctissima*. A la fin du volume, on lit la souscription suivante : *Matriti, apud Joannem Flandrum* MDXCVIII (1). Il est hors de doute que *Gaugericus de Ghersem* fut aussi un des musiciens belges qui illustrèrent leur patrie dans toute l'Europe pendant les quinzième et seizième siècles. Nous trouvons dans une pièce intéressante publiée par M. Alexandre Pinchart, au 2e volume de ses *Archives des arts, sciences et lettres* (Gand, 1863, p. 236), la preuve que cet artiste, après avoir été au service du roi d'Espagne, revint dans son pays et qu'il y eut l'emploi de maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. Cette preuve se trouve dans une lettre de ces princes, écrite, en 1607, au magistrat de Tournai, et dont voici le texte :

« Les archiducqz, etc. Chers et bien amez, Géry (*Gaugericus*) de Ghersem, maistre de la chapelle de nostre oratoire, supplie qu'en considération des longs services qu'il a rendu en la chapelle royale de feue Sa Majesté, et lesquels il continue en la susdicte qualité, il nous pleust faire affranchir de tous logemens de gens de guerre une sienne maison audict Tournay; nous avons bien voulu advertir par ceste qu'aurions pour service agréable que teniez icelle maison exempte desdicts logemens, si aulcunement faire se peult. A tant, etc. de Bruxelles, le Xe de décembre 1607 (1). »

Il résulte de cette lettre que Géry de Ghersem, après avoir été longtemps chanteur de la chapelle flamande de Philippe II, avait quitté l'Espagne pour rentrer en Belgique. La dédicace des messes de Rogier à son sucesseur, Philippe III, avait été faite pour le rendre favorable à l'élève de ce maître : elle indique que le volume ne parut que dans les derniers mois de 1598, car Philippe II ne mourut que le 13 septembre de cette année. En dépit de sa dédicace, Géry ne trouva pas sous le nouveau règne la faveur dont les musiciens belges avaient joui sous celui de Philippe II. On voit dans l'Histoire de la musique espagnole de M. Mariano Soriano de Fuertez que, depuis le règne de Philippe III, la chapelle royale ne fut plus composée que de musiciens espagnols.

ROGNONE (Richard), violoniste distingué et compositeur à Milan, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Canzonette alla napolitana, a tre e quattro voci;* Venise, 1586. — 2° *Libro di passaggi per voci ed istromenti*, ibid, 1592. — 3° *Pavane et balli con due canzoni, e diverse sorte di brandi per suonare a quattro e cinque,* Milan, 1603.

ROGNONE (Jean-Dominique) fils du précédent, entra dans les ordres, et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Il eut les titres de maître de chapelle du duc de Milan et de l'église du Saint-Sépulcre, vers 1620. On a imprimé de sa

(1) Je suis redevable de ces renseignements sur le rarissime recueil des messes de Philippe Rogier à l'obligeance de M. A. Wilbaux, conservateur de la Bibliothèque de Tournai.

(1) Collection des papiers d'État et de l'audience, aux archives du royaume de Belgique.

composition : 1° *Canzonette a 3 e 4 insieme con alcune altre di Rugger Trofeo*, Milan, 1615. 2° *Libro primo di madrigali a otto voci in due cori con partitura*, ibid., 1619. — 3° *Messa per defonti all' Ambrosiana con l'aggiunta per servirsene alla romana*, ibid., 1624. On trouve des motets de ce compositeur dans les collections imprimées de Michel-Ange Grancini et de Lucino.

ROGNONE (François), second fils de Richard, fut maître des concerts du duc de Milan, et maître de chapelle de Saint-Ambroise, vers 1620. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° *Messe e salmi, falsi bordoni e motetti a* 5, *col basso per l' organo;* Milan, 1610. — 2° *Messe e motetti a* 4 *e* 5; Venise, 1624. — 3° *Madrigali a* 5 *col basso;* Venise, 1613. — 4° *Correnti e gagliarde a 4 con la quinta parte ad arbitrio per suonare su varii stromenti;* Milan, 1624. — 5° *Aggiunta dello scolaro di violino ed altri stromenti col basso continuo per l' organo;* Milan, 1614. L'ouvrage le plus intéressant de Rognone pour l'histoire de la musique est celui qui a pour titre : *Selva di varii passaggi secondo l' uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti. Nella prima di quale si dimostra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, gruppi, trilli, esclamationi ed a passeggiare di grado in grado, salti di terza, quinta, sesta ed ottava, etc. Nella seconda poi si tratta de' passaggi difficili per gl' instromenti, del dar l'arcola o leggiadre*, etc.; Milan, 1620, avec une dédicace latine au roi de Pologne Sigismond III.

ROHLEDER (Jean), prédicateur à Friedland, dans la petite Poméranie, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié chez Rellstab, à Berlin, en 1790, un *Te Deum* allemand, pour orgue, 2 violons et basse, ou pour orgue seul, à l'usage des petites villes. L'année suivante, il présenta à l'académie des sciences de Berlin un manuscrit sur une nouvelle disposition du clavier des pianos, dans laquelle les touches blanches et noires devaient être rangées alternativement sur toute son étendue. Il y proposait aussi une nouvelle notation appropriée à ce clavier. L'académie ayant approuvé cette invention, dont les inconvénients sont cependant de toute évidence, Rohleder publia son ouvrage sous ce titre : *Erleichterung des Klavierspielens vermœge einer neuen Einrichtung der Klaviatur und eines neuen Notensystems* (Moyen plus facile de jouer du clavecin, par le procédé d'un nouveau clavier et d'un nouveau système de notation); Kœnigsberg, 1792, in-4° de 46 pages, avec une planche. C'est ce même système dont Charles Lemme (*voyez* ce nom) s'est attribué l'invention trente-sept ans après la publication de l'opuscule de Rohleder, et qui lui a fait perdre sa fortune et sa raison.

ROHLEDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), *cantor* à l'église de la Trinité, à Hirschberg, dans la Silésie, naquit en 1745, à Lohe, près de Breslau. Ses études musicales furent dirigées dans cette ville par l'organiste Jean-Georges Hofmann. Rohleder mourut à Hirschberg, le 26 août 1804, à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Sommer* (l'Été), cantate avec accompagnement de piano, dont la première partie fut publiée en 1785, et la seconde en 1789. — 2° *Der Frühling* (le Printemps, ou Chants de bons poëtes allemands mis en musique pour les commençants); Schweidnitz, 1792, in-fol. de 8 feuilles. En 1802, il avait annoncé un essai d'une méthode simplifiée d'harmonie qui n'a pas paru.

ROHLEDER (Frédéric-Traugott), pasteur à Lohn, en Silésie, fut un des hommes les plus zélés de son époque pour le perfectionnement et la propagation du chant choral dans les écoles. On a de lui sur ce sujet : 1° *Die musikalische Liturgie in der evangelisch protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchen musiker, insbesondere alle Predigter, Cantoren und Organisten, etc.* (la Liturgie musicale dans l'église évangélique protestante, etc.); Glogau et Lissa, 1828, in-8° de 222 pages. — 2° *Analytische Erklærüng des in einer Notenbeilage befindlichen Chorals : Herr Gott dich loben wir* (Éclaircissement analytique concernant le choral : Herr Gott dich loben wir, etc.), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1829, t. 2, p. 41-48. — 3° *Einige Gedanken uber Kirchen figural Vocalmusik, in dem evangel. protestantischen Gottesdienste*, etc. (Quelques idées sur la musique d'église vocale et figurée, dans le service divin du culte évangélique protestant, etc.), dans le même recueil, t. 3, p. 201 et suivantes. — 4° *Vermischte Aufsætze zur Befœrderung wahrer Kirchenmusik* (Mélanges pour la propagation de la véritable musique d'église); Lowenberg, 1833, in-8° de 51 pages. Cette publication est la dernière du pasteur Rohleder. Les biographes allemands de l'époque actuelle (1848-1860) ne fournissent aucun renseignement sur les trente dernières années de sa vie.

ROHRMANN (Henri-Léopold), organiste à Clausthal, dans le Harz, au commencement de ce siècle, étudia les éléments de la musique chez Wallis, organiste à Herzberg, et continua ses études à Hanovre et à Zelle. On a publié de sa

composition : 1° *Versuch in Moduliren bestehend in einer Reihe von Accorden* (Essai de modulation consistant en une série d'accords); Brunswick. Spehr. — 2° Variations pour le piano sur l'air allemand : *O mein lieben Augustin;* ibid. — 3° Variations sur *God save the King;* Hanovre. — 4° Méthode courte de l'exécution des chants chorals, avec une instruction sur la conservation des orgues; Hanovre, Hahn, 1801, 43 pages in-4°. — 5° Cinquante préludes pour l'orgue, la plupart faciles, 6 conclusions et un exercice; Ilmenau, Voigt. — 6° Collection de préludes pour des chorals à l'usage des organistes exercés; Halle, Hendel. La publication de cet ouvrage porta atteinte à la réputation de Rohrmann, car Rembt en réclama la propriété dans un journal allemand publié en 1803, et déclara que ces préludes étaient son ouvrage. Rohrmann dit pour son excuse que l'éditeur avait placé, sans son aveu, son nom sur le recueil dont il s'agissait. — 7° *Pater noster* avec accompagnement d'orgue varié; Ilmenau, Voigt. Rohrmann est mort à Clausthal en 1821.

ROIG (Nicolas-Pascal), organiste du couvent royal de Saint-Augustin, à Valence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité de plain-chant et de la musique mesurée intitulé : *Explicacion de la teorica y practica del canto llano y figurado*; Madrid, 1778, in-4° de 154 pages.

ROLAND (Alfred), né vers 1820 à Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), fut élève de l'école de musique religieuse instituée dans cette ville. Plus tard, il fut un des montagnards des Pyrénées qui se réunirent au nombre de quarante, et parcoururent une grande partie de l'Europe depuis 1840 jusqu'en 1851, donnant partout des concerts de chants populaires sans accompagnement. Roland a publié une partie de ces mélodies sous ce titre : *Premier recueil religieux, pastoral et national, des chants montagnards favoris, exécutés à la cour de tous les souverains de l'Europe, par les quarante montagnards français;* Paris, imprimerie de Guiraudet, 1847, in-8°. Onze éditions ont été faites de ce recueil.

ROLANDEAU (Louise-Philippine-Joséphine), née à Paris en 1771, fut admise en 1789 à l'école de chant de l'Opéra, et y reçut des leçons de Lasuze. Le 10 avril 1791, elle débuta dans le rôle d'*Antigone* d'*Œdipe à Colone*. Après une année passée à ce théâtre sans succès décidé, elle entra au théâtre Feydeau en 1792, et y débuta dans *Lodoïska* de Cherubini. Son talent, plus analogue à ce genre de spectacle qu'à celui du grand opéra, la classa bientôt au rang des meilleures cantatrices de l'Opéra-Comique. Après dix années passées avec succès sur la scène de la rue Feydeau, elle ne fut pas comprise dans l'association des principaux acteurs des deux théâtres d'opéra-comique qui se forma vers la fin de 1801. Quelques mois après, elle débuta à l'Opéra bouffe italien, qui venait d'être transporté dans la salle Favart, et se montra digne d'être entendue à côté des artistes habiles de cette époque. Plus tard elle rentra avec succès au théâtre Feydeau dans *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, dont le rôle principal avait été écrit pour elle en 1799; mais blessée de ce qu'elle n'obtenait point de rôles nouveaux, elle s'éloigna une seconde fois de l'Opéra-Comique, et se chargea de la direction du théâtre de Gand, en 1806. Cette entreprise n'ayant pas réussi, M^lle Rolandeau rentra au théâtre Feydeau pour la troisième fois au commencement de 1807, et s'y fit applaudir dans *l'Auberge de Bagnères*, dont le rôle principal avait été composé pour elle par Catel. Un événement funeste mit fin à sa vie dans les premiers jours du mois de mai : le feu prit à sa robe au moment où elle s'approchait d'une cheminée, et la consuma avant qu'on pût lui porter du secours.

ROLDAN (D. Juan-Perez), musicien espagnol, était, au commencement du dix-huitième siècle, maître de chapelle du monastère royal des dames Augustines de l'Incarnation à Madrid. La date de sa mort doit être placée vers la fin de 1722, car il eut pour successeur, en 1723, le compositeur Diego Muclas. Thomas Yriarte a placé Roldan au nombre des plus illustres compositeurs de l'Espagne, dans ces vers du troisième chant de son poëme sur la musique :

> No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
> Sino las mismas obras immortales
> De Patiño, Roldan, Garcia, Viana,
> De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
> De Literes, San-Juan, Duron y Nebra (1).

Les ouvrages de Roldan ont été chantés dans toutes les cathédrales de l'Espagne; on les trouve dans les archives des monastères de l'Incarnation et de l'*Escorial;* la chapelle royale de Madrid possède un volume grand in-fol. de 157 pages qui contient ses messes solennelles, et l'on trouve à la cathédrale de Ségovie un recueil de ses messes de *Requiem*. M. Eslava a publié une de ses messes en partition dans la *Lira sacro-hispana* (2^e série, XVIII^e siècle, t. I).

(1) Ce ne sont pas mes vers, mais bien leurs ouvrages immortels qui ont rendu célèbres Patino, Roldan, Garcia, Viana, Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales, Litérès, San-Juan, Duron et Nebra.

ROLFINCK (Werner), médecin, né à Hambourg le 15 novembre 1599, fit ses études à Wittenberg, Leyde, Oxford, Paris et Padoue; il obtint en 1625, dans cette dernière ville, le doctorat en médecine. Arrivé à Jéna, il y fut nommé, en 1629, professeur d'anatomie, de chirurgie, de botanique et de chimie. Il y mourut le 6 mai 1673. Dans son livre intitulé *Ordo et methodus medendi* (Jéna, 1655), il traite, au dix-neuvième chapitre : *De musica morborum medela.*

ROLL (Pierre-Gaspard), né à Poitiers en 1788, fut admis au Conservatoire de musique de Paris en 1810 : ses premières études terminées, il reçut des leçons de Reicha et de Berton pour la composition. En 1814, le grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France : le sujet du concours était *Atala,* cantate à grand orchestre. Parti pour l'Italie, en qualité de pensionnaire du gouvernement, Roll vécut à Rome pendant deux ans, puis à Naples, et envoya à l'Académie des beaux arts de l'Institut de grandes compositions pour l'église, qui se trouvent aujourd'hui dans les archives de cette Académie. De retour à Paris, Roll y chercha les occasions de se faire connaître par des succès à la scène; mais ce fut en vain qu'après avoir écrit la partition d'*Ogier le Danois,* grand opéra destiné à l'Académie royale de musique, il sollicita sa mise en scène : ainsi que beaucoup d'autres ouvrages, *Ogier le Danois* a été oublié par l'administration de ce théâtre. Devenu l'époux de la veuve du romancier Ducray-Duminil, Roll se retira dans une maison qu'il possédait à Ville-d'Avray, près de Paris, et disparut du monde musical.

ROLLA (Alexandre), célèbre violoniste et compositeur, naquit à Pavie le 22 avril 1757, et montra, dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour la musique Il se livra d'abord à l'étude du piano, sous la direction d'un prêtre de la cathédrale de Pavie, nommé *Sanpietro.* Plus tard, il entra dans l'école de Fioroni, à Milan; mais l'ardeur qu'il porta dans ses études altéra sa santé de manière à faire naître de vives inquiétudes sur sa vie. Pendant une année, ses parents lui interdirent tout travail; cependant il prit en secret des leçons de violon de Renzi, qui depuis lors est devenu premier violon de la cour du Brésil. Ayant repris toute son activité première, il devint ensuite élève du violoniste Conti, plus tard premier violon de l'opéra italien de Vienne. Les progrès de Rolla sur le violon furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de l'Italie. Un penchant invincible le portait vers l'*alto,* dont il fit une étude particulière, et sur lequel il acquit un talent incomparable. Il en joua des concertos dans les églises, les concerts et même au théâtre. Après avoir brillé à Milan pendant quelques années, il fut appelé à Parme en 1782, en qualité de virtuose de la chambre et de premier alto solo. La mort de Giacomo Georgi ayant laissé vacantes les places de premier violon et de maître des concerts de la cour, Rolla fut désigné pour les remplir. Après la mort du duc de Parme, en 1802, il se rendit à Milan, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *la Scala.* Trois ans après, le prince Eugène de Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie, le choisit pour premier violon de sa musique particulière, et le nomma professeur au Conservatoire de Milan. Le reste de sa vie active et dévouée à l'art s'écoula dans les travaux de ces places. Jusqu'à ses derniers jours, il conserva la jeunesse de sentiment qu'on avait remarquée de tout temps dans son exécution et dans ses ouvrages. Il montra, dans la direction des orchestres, une habileté bien rare de son temps en Italie : la plupart des compositeurs s'estimaient heureux de lui confier l'exécution de leurs ouvrages. Il est mort à Milan le 15 septembre 1841, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, aussi estimé pour la noblesse de son caractère que pour ses talents. Comme compositeur de musique instrumentale, Rolla tient une place honorable dans l'art; ses trios pour violon, alto et basse ont eu particulièrement un succès de vogue. On a gravé de sa composition : 1° Sérénade à six parties, op. 2; Offenbach, André. — 2° Concertos pour violon et orchestre, n^os^ 1, 2, 3; Paris, Janet, Sieber; Vienne, Artaria. — 3° Adagio et thème varié idem; Milan, Ricordi. — 4° Concertos pour alto et orchestre, n^os^ 1, 2, 3, 4; Paris, Sieber; Offenbach, André. — 5° Divertissement id.; Milan, Ricordi. — 6° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op, 1; Vienne, Artaria; Paris, Janet. — 7° Trois idem, 2^me^ livre; ibid. — 8° Quintette concertant pour 2 violons, 2 altos et basse; Vienne, Artaria. — 9° Trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Paris, Janet. — 10° Trios pour 2 violons et basse, op. 11; Paris, Sieber. — 11° Duos pour violon et alto, op. 1, 6, 7, 8, 17; Paris, Janet; Vienne, Artaria; Milan, Ricordi. — 12° Duos pour 2 violons, op. 3, 4, 5, 9, 10, 13; ibid. Rolla a laissé en manuscrit plusieurs concertos et beaucoup de symphonies.

ROLLA (Antoine), fils du précédent, né à Parme, en 1797 (1), a reçu des leçons de violon

(1) L'auteur de l'article concernant *Rolla,* dans le Lexique universel de musique du D^r^ Schilling, a été induit en erreur en le faisant naître à Milan, en 1810.

de son père. En 1823, il fut appelé à Dresde par Morlacchi, en qualité de premier violon de l'opéra italien : il s'y fit remarquer par son habileté et remplit ses fonctions jusqu'en 1836. Une douloureuse et longue maladie enleva cet artiste le 19 mai 1837. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le violon, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *Rondos alla Polacca*, avec orchestre, nos 1, 2, 3,; Milan, Ricordi. — 3° Variations brillantes idem, op. 8; ibid. — 4° Idem avec quatuor, op. 13; ibid.; et divers autres ouvrages pour son instrument.

ROLLE (Chrétien-Charles), *cantor* de la nouvelle église de Berlin, né à Quedlinbourg vers 1714, est mort à Berlin le 4 juin 1795. On a de lui un écrit intitulé : *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik* (Nouveaux aperçus concernant l'usage et la propagation de la musique); Berlin, 1784, in-8°. Parmi les divers sujets qu'il examine dans cet ouvrage, écrit d'un style obscur, hérissé de termes nouveaux, il traite de l'usage et du perfectionnement de l'art, page 27 à 91. On a du même auteur un *Te Deum* avec orgue, trompettes et timbales, qui parut en 1765, et quelques autres compositions religieuses en manuscrit.

ROLLE (Jean-Henri), compositeur distingué, naquit à Quedlinbourg le 23 décembre 1718. Son père, directeur de musique en cette ville, ayant été appelé à Magdebourg en 1721, pour y remplir des fonctions semblables, s'y établit avec sa famille, et ce fut dans cette ville que le jeune Rolle commença l'étude des sciences et de la musique. Sa prédilection pour cet art lui fit faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de treize ans il écrivit une cantate religieuse, que son père fit exécuter dans l'église du Saint-Esprit. A peine âgé de quatorze ans, le jeune Rolle était déjà organiste de l'église Saint-Pierre, à Magdebourg. Il occupa cette place jusqu'à sa dix-huitième année; en 1751, il fut envoyé à Leipsick, pour y suivre les cours de droit et de philosophie. Il y passa quatre années, puis se rendit à Berlin, en 1740, au moment où Frédéric II, qu'on a depuis lors surnommé *le Grand*, venait de monter sur le trône. Le talent dont Rolle fit preuve dans quelques compositions publiées à Berlin eut bientôt fixé sur lui l'attention du nouveau monarque : ce prince lui fit offrir une place dans sa musique : elle fut acceptée. Six ans après, il reçut sa nomination d'organiste à l'église Saint-Jean de Magdebourg : mais il n'obtint pas sans peine sa démission de Frédéric II, qui ne l'accorda qu'après six mois de sollicitations. La mort de son père en 1752, le fit choisir pour remplir les fonctions de directeur de musique à l'université de cette ville. Une attaque d'apoplexie le conduisit au tombeau le 29 décembre 1785, à l'âge de soixante-sept ans. Sans être homme de génie, Rolle fut un compositeur de talent. Ses mélodies ont de la grâce et du naturel; son harmonie est purement écrite, et l'on voit dans ses chœurs qu'il possédait l'art de faire chanter les voix sans contrainte. Il a écrit plusieurs années complètes de motets et de cantates religieuses; huit oratorios de la Passion, dont quatre d'après les évangélistes, et quatre sur les textes des meilleurs poëtes allemands. Ses ouvrages les plus connus sont des drames composés pour Magdebourg, et imprimés en partition pour le clavecin. Ces drames ont pour titre : 1° *La Mort d'Abel;* Leipsick, 1771. — 2° *La Victoire de David dans la vallée des Chênes;* ibid., 1776. — 3° *Saül, ou la Force de la musique*, ibid., 1776. — 4° *Oreste et Pylade;* ibid. — 5° *Abraham*; ibid, 1777; 2me édition; ibid., 1785. — 6° *Lazare, ou la Fête de la Résurrection;* ibid., 1777. — 7° *Idamante, ou le Vœu;* ibid., 1782. — 8° *L'Arrivée de Jacob en Égypte;* ibid., 1783. — 9° *Thirza et ses fils;* ibid., 1784. — 10° *La Mort d'Arminius;* ibid., 1784. — 11° *Melida*, ibid., 1785. — 12° *Mehala*, ibid., 1784. — 13° *La Tempête ou l'Ile enchantée*, exécuté à Berlin en 1802. — 14° *Gedor, ou le Réveil pour une vie meilleure*, sa dernière composition en ce genre, terminée trois mois avant sa mort, et imprimée par les soins de Zacharie, à Leipsick, en 1786. On a aussi publié de lui les cantates intitulées : 15° *David et Jonathan*, élégie avec accompagnement de piano, Leipsick, 1773. — 16° *L'Apothéose de Romulus*, idem; ibid. — 17° *Les Dieux et les Muses*. — 18° *Les Pasteurs*. — 19° *Les Travaux d'Hercule*. — 20° *Les expressions de la fidélité, de la joie, de la reconnaissance et de l'amour*, cantate pour l'anniversaire de naissance du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt, en 1768. — 21° *Samson;* Leipsick, Schwickert. — 22° *Les Odes d'Anacréon*, à voix seule avec accompagnement de clavecin, Berlin, 1775. — 23° Plusieurs recueils de chansons, à Halle et à Leipsick. Rolle a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour cet instrument.

ROLLET (....), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique sans transposition, sur toutes les clefs et dans tous les tons usités*. Paris, 1780.

ROMAGNESI (Henri), compositeur de romances et éditeur de musique, naquit à Paris le

1er septembre 1781, d'une famille qui descendait d'un acteur italien fixé en France, sous le règne de Louis XIV. A l'âge de huit ans, Romagnesi était enfant de chœur à l'église Saint-Séverin. Plus tard, il se livra à l'étude des mathématiques sous la direction de Choron (*voyez* ce nom), qui le présenta comme candidat à l'école polytechnique; mais il n'y fut pas admis. Cet échec l'obligea de revenir à l'étude de la musique, qui fut de nouveau interrompue par son départ forcé, en 1799, pour l'armée de la Vendée, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. De retour à Paris, après la pacification des départements de l'Ouest, il essaya de la carrière des emplois, et entra dans les bureaux de l'agence des receveurs généraux. Au commencement de 1803, il obtint le grade de lieutenant dans les équipages de l'armée des côtes de l'Océan, qu'il abandonna pour la place de secrétaire du comte Daru, alors surintendant de la maison de l'empereur Napoléon. Ce fut en cette qualité qu'il fit la campagne d'Austerlitz et visita Vienne. On ignore les circonstances qui lui firent perdre cette position et le ramenèrent à Paris au commencement de 1806. Sa seule ressource fut alors d'accepter une place de commis chez l'éditeur de musique Leduc, dont Choron était devenu l'associé. Dans l'année suivante, Romagnesi obtint du duc de Feltre un emploi dans les bureaux du ministère de la guerre. Guidé par un heureux instinct, il avait composé quelques jolies romances qui avaient obtenu du succès dans les salons; mais son instruction musicale était si peu avancée, qu'il ne les écrivait qu'avec peine, et qu'il était sans cesse obligé de recourir à l'amitié de Choron pour corriger les fautes d'harmonie de ses accompagnements de piano. Jouissant enfin de quelque aisance par sa nouvelle position, il prit la résolution de recommencer ses études de musique, prit un maître de solfége et reçut des leçons de chant de Gérard, professeur au Conservatoire. Cambini lui enseigna quelque peu d'harmonie et lui fit analyser les partitions d'opéras italiens des maîtres de cette époque. Devenu plus habile, Romagnesi se livra avec ardeur à la composition de romances, en publia un grand nombre, et devint à la mode pour ce genre de musique. Enhardi par le succès, il ne borna pas son ambition à briller dans la spécialité pour laquelle la nature l'avait formé; il voulut tâter du théâtre et fit représenter, le 27 juillet 1822, au théâtre Feydeau, un opéra en trois actes intitulé *Nadir et Sélim*, faible production qui disparut de la scène après quatre ou cinq représentations. *Trois jours en une heure*, opéra-comique en un acte, qu'il fit jouer en 1830, ne fut pas plus heureux. En 1832, Romagnesi établit une maison de commerce de musique particulièrement destinée au chant : il y publia une édition complète de ses romances, en 3 volumes gr. in-4°. Le succès de vogue obtenu par quelques-unes de ces petites pièces est justifié par leurs mélodies gracieuses et naïves. On a aussi de cet artiste les ouvrages intitulés : 1° *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes, les nocturnes, et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation, et suivi de dix romances pour servir d'application à la méthode*; Paris, Duverger, 1846, in-8° de 32 pages, avec 24 pages de musique. — 2° *Psychologie du chant. Méthode abrégée de l'art de chanter contenant des exercices de vocalisation et de Mélodie de genres différents*; ibid., 1846; in-8° de 40 pages, avec 22 pages de musique. Romagnesi a dirigé *l'Abeille musicale*, journal mensuel de chant avec piano ou guitare, qui a commencé à paraître au mois d'octobre 1828, et a continué jusqu'en 1839. Cet artiste est mort à Paris le 9 janvier 1850. Il s'était endormi paisiblement le soir, et, sans avoir été malade, il ne se réveilla plus.

ROMAGNOLI (Deifobo), compositeur et organiste de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville vers 1765, et eut pour maître son compatriote Lorenzo Borzini. Il obtint sa nomination d'organiste en 1795. On connaît en Italie beaucoup de compositions religieuses de cet artiste, en manuscrit.

ROMAGNOLI (Hector), frère du précédent, naquit à Sienne en 1768, et après avoir terminé ses études musicales sous la direction de Borzini, obtint la place de maître de chapelle de la Madone *di Provenzano*, dans sa ville natale. Il a composé plusieurs messes, des psaumes, des litanies et des cantates, qui sont restés en manuscrit.

ROMANA (Le P. Fr. Juan), né à Piera, près de Barcelone, fit ses études musicales au monastère de Montserrat, sous la direction du P. Marquez, et y fit profession en 1632. Il fut maître de chapelle et organiste de son ordre. Savant théologien, il fut prieur de Castellfollit, puis maître des novices et prieur de Rindevillus. Les historiens espagnols disent qu'il était savant musicien, grand organiste, et qu'il écrivit de belles toccates pour l'épinette, et de remarquables *Gaillardas para Chirimia* (Gaillardes pour le hautbois).

ROMANCISTO (Le P. Domitiano), né d'une famille noble de Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut moine du Mont-Olivet et

maître de chapelle de son couvent : On a publié de sa composition : *Psalmi qui cunctis diebus anni festis pro tempore recitatur, sex vocum ;* Ferrare, V. Baldini, 1587. in-4°.

ROMANI (D.), surnommé *Senensis*, parce qu'il était né à Sienne (Toscane), fut moine de la congrégation du Mont-Olivet, et vécut à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, au couvent de cette compagnie religieuse. Il fut du petit nombre des élèves de Pierluigi de Palestrina. On a de la composition du P. Romani l'œuvre qui a pour titre : *Missarum quinque et sex vocum Liber primus; Roma, Nicolo Muzio,* 1596, in-fol.

ROMANI (Étienne), né à Pise le 2 février 1778, a fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, sous la direction de Sala et de Tritto. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a donné au théâtre de Livourne *L'Isola incantata,* et à Pise, *I tre Gobbi.*

ROMANINI (Antoine), organiste vénitien, né vers le milieu du seizième siècle, fut élève d'André Gabrieli, et se présenta au concours pour lui succéder dans la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, au mois de décembre 1586. Il subit cette épreuve avec Vincent Bellavere, ou *Bell' Haver*, et *Paul Giusto, dit da Castello* (*voy.* ces noms) : ce fut Bell' Haver qui l'emporta, par décret des procurateurs de Saint-Marc, en date du 30 du même mois. On n'a pas jusqu'à ce jour d'autre renseignement sur la personne de Romanini; et sur les positions qu'il occupa, avant et après cette époque (*voyez* la *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia,* de M. Caffi, t. I, p. 189). Je n'ai pas trouvé d'œuvres de la composition de cet artiste dans les grandes bibliothèques que j'ai visitées, ni dans les catalogues que j'ai parcourus, mais Diruta (*voy.* ce nom) a inséré dans la première partie de son *Transilvano* une toccate du huitième ton en tablature (*intavolata*), sous le nom d'*Antonio Romanini.*

ROMANO (Alexandre), surnommé *Alessandro della Viola,* à cause de son habileté sur cet instrument, naquit à Rome vers 1530. Il entra dans la chapelle pontificale en qualité de chapelain-chantre dans l'année 1560. Plus tard, il abandonna cette position, pour se faire moine de la congrégation de *Monte Oliveto*, sous le nom de *don Giulio Cesare.* D'un caractère peu sociable, il eut des démêlés avec plusieurs membres de son ordre, car Banchieri (*voy.* ce nom) dit (*Direttorio monastico,* lib. 2, part. 3, f° 287) que son existence ne fut pas heureuse dans son monastère. Les ouvrages connus de ce religieux sont ceux-ci : 1° *Il primo libro delle Napolitane a* 5 *voci con una canzonetta ; Venetia, app. Girolamo Scotto,* 1572, in-4°. — 2° *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a* 5 *voci ; in Venetia, app. l'Eredi di Girolamo Scotto,* 1575, in-4°. — 3° *Il primo libro di Motetti a cinque voci;* ibid., 1579, in-4°. Adami de Bolsena (*voy.* ce nom) cite aussi de Romano des *Concertia più voci, e stromenti.*

ROMANO (Charles-Joseph), né dans la Lombardie, fut organiste et maître de chapelle à l'église de la *Passion* de Milan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Armonia sacra e Mottetti a più voci, libro* 1°, op. 4; Milan, Comagni frères. — 2° *Armonia sacra,* etc., libro 2°, op. 4 ; ibid., 1680, in-4°. — 3° *Cigno sacro o Mottetti a più voci ;* Milan, Franc. Vigoni, 1668. — 4° *Sirenea sacra. Mottetti, Messa e Salmi per tutti i Vespri,* Magnificat, Ecce nunc, Pater noster, Veni Creator, *e Litanie della Beata Virgine a* 5 *voci,* op. 3 ; Milan, Comagni frères, 1674. — 5° *Il primo libro de' Motetti a voce sola*, op. 2; Milano, Fr. Vigoni, 1670.

ROMANO (J.-H.), dont le nom véritable était ROHMANN, maître de chapelle du roi de Suède, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fit exécuter en 1724, à Stockholm, une musique solennelle, le troisième jour de Pentecôte, dans l'église allemande. En 1738, il était encore dans cette ville, et y donnait des concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour 2 flûtes et basse continue. — 2° Dix idem, livre 1; Amsterdam, Roger.

ROMANO (Louis), compositeur italien inconnu, a écrit la musique de l'opéra sérieux intitulé *Calipso abbandonata,* qui fut joué avec succès à Brünn, en 1793.

ROMBERG (André), fils de Gérard-Henri, virtuose clarinettiste et directeur de musique à Munster, naquit à Vechte, entre cette ville et Osnabruck, le 27 avril 1767. Ses heureuses dispositions pour le violon et pour la composition se manifestèrent dès ses premières années. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put se faire entendre dans un concert public, avec son cousin Bernard Romberg, devenu depuis lors le plus célèbre des violoncellistes allemands. L'amitié qui unissait déjà ces deux artistes ne se démentit pas dans le cours d'une longue carrière. Le talent d'André se développant de jour en jour, il fut bientôt en état de voyager en Hollande, en France, en Allemagne

et en Italie : partout il se fit applaudir avec enthousiasme. Déjà son habileté dans la composition se faisait apercevoir dans de premiers essais de musique instrumentale. A l'âge de dix-sept ans, il visita Paris pour la première fois, et se fit entendre chez le baron de Bagge (*voyez* ce nom) avec tant de succès, que le directeur du Concert spirituel l'engagea pour la saison de 1784. Après plusieurs années de voyages, André Romberg entra au service de l'électeur de Cologne, et se livra à ses travaux dans la composition avec beaucoup d'activité. Cinq ans après, il recommença ses voyages avec Bernard Romberg, et visita toute l'Italie. Arrivés à Rome, ils y trouvèrent un protecteur dans le cardinal Rezzonico, qui leur procura l'honneur, jusqu'alors inconnu, de donner un concert au Capitole, le 17 février 1796. De retour en Allemagne par le Tyrol, André Romberg s'arrêta à Vienne, et s'y fit admirer par son double talent de violoniste et de compositeur. Haydn lui-même accorda beaucoup d'éloges au premier quatuor de sa composition qu'il y fit entendre. En 1797 il retourna à Hambourg, qu'il avait visité quelques années auparavant, et s'y fixa. Il s'y lia d'amitié avec le poëte Klopstock, et pour la première fois s'y sépara de Bernard, qui partit en 1799 pour l'Angleterre, puis se fixa à Paris, où André, cédant à ses instances, alla le rejoindre vers la fin de 1800. Quelques-unes de ses compositions furent essayées dans les concerts de la rue de Cléry, alors le rendez-vous de tous les amateurs de musique : elles furent peu goûtées. La chute de l'opéra comique *Don Mendoce, ou le Tuteur portugais*, qu'il avait écrit pour le théâtre Feydeau, acheva de le dégoûter du séjour de cette grande ville. Il retourna à Hambourg, et s'y maria. Il y passa quinze années, incessamment occupé de grands travaux de composition, et y reçut un témoignage flatteur de distinction dans le diplôme de docteur en musique, qui lui fut envoyé par l'université de Kiel. Appelé à Gotha en 1815, avec le titre de maître de chapelle de la cour, il s'y rendit avec sa famille, et y écrivit plusieurs grands ouvrages. C'est dans cette ville, qu'à la suite de plusieurs attaques d'apoplexie, il mourut le 10 novembre 1821, à l'âge de cinquante-huit ans. Toute l'Allemagne exprima des regrets pour la perte de cet artiste estimable, qui n'a pas trouvé pour ses productions autant d'estime chez les nations étrangères. Admirateur passionné des œuvres de Haydn et de Mozart, André Romberg eut peut-être le tort de suivre avec trop de fidélité la route tracée par ces grands artistes. Abondant en mélodies heureuses, écrivant avec pureté, toujours gracieux, élégant ou brillant, il n'a manqué que d'audace, pour se frayer de nouvelles voies dans l'art. Tel il trouva cet art, tel il le laissa dans ses ouvrages, qui sont tous dignes de l'estime des connaisseurs, mais où l'on ne trouve pas les qualités de l'inspiration qui, seules, font les grandes renommées.

André Romberg fut un des compositeurs les plus féconds de son époque, si ce n'est le plus fécond de tous. Il s'est essayé dans tous les genres, et dans tous, à l'exception de la scène, il a montré du talent. Parmi ses nombreuses productions, on cite : 1° Six symphonies à grand orchestre ; quatre seulement (œuvres, 6, 22, 33 et 51) ont été gravées à Leipsick, chez Peters, et à Paris, chez Janet. 2° Huit ouvertures ; on n'a publié que celles de *Mendoce*, des *Ruines de Paluzzi*, de *la Magnanimité de Scipion* et une ouverture détachée (en *ré*), op. 34, ib. — 3° Symphonie concertante pour violon et violoncelle (avec B. Romberg), Bonn, Simrock ; Paris, Pleyel. — 4° Quatre concertos pour le violon, op. 3, 8, 46, 50 ; Paris, Bonn et Leipsick. — 5° Rondos pour violon et orchestre, op. 10, 29 ; Leipsick et Hambourg. — 6° Airs variés idem, op. 17, 66. ibid. — 7° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 23-58, Hambourg, Bœhme ; Leipsick, Peters ; Paris, Pleyel. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, 2, 5, 7, 11, 16, 30, 58, 59 (en tout 25 gravés et 5 inédits) ; Paris, Pleyel et Janet ; Leipsick, Bonn, Vienne et Offenbach. — 9° Duos pour 2 violons, op. 4, 18, 56, ibid. — 10° Études ou sonates pour violon seul, op. 32, Leipsick, Peters. — 11° Huit quintettes pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, dont quatre publiés, op. 21 ; 41, Bonn, Simrock ; Leipsick, Peters. — 12° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 57 ; ib. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22 ; ib. — 14° Sonates pour piano et violon, op. 9, Bonn, Simrock. — 15° Cantate spirituelle à 4 voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Psaume *Dixit Dominus*, à 4 voix, chœur et orchestre, en partition ; Leipsick, Peters. Ce morceau avait été mis au concours ; Romberg obtint le prix, à Hambourg. — 17° *Pater noster*, à 3 voix et orchestre, en partition ; Hambourg, Bœhme ; Paris, Beaucé. — 18° *Psalmodie* consistant en cinq psaumes, *Magnificat* et *Alleluia*, à 4, 5, 8 et 16 voix sans accompagnement, d'après la traduction allemande de Mendelssohn ; Offenbach, André. — 19° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en partition, Bonn, Simrock. — 20° *Selmar et Selma*, élégie à 2 voix, 2 violons, alto et basse ; Leipsick, Peters. — 21° *La Cloche*, de Schiller, à 4 voix et orchestre, op. 25 ; ibid. — 22° *Die Kindesmœrderin* (l'Infanticide), de Schiller, chant avec orchestre, en par-

tition, op. 27; ibid.— 23° *La puissance du chant*, de Schiller, chant avec orchestre, en partition, op. 28; ibid. — 24° *La Pucelle d'Orléans*, monologue de Schiller, avec orchestre, en partition, op. 38; ibid. — 25° Ode de Kosegarten, à 4 voix et orchestre; en partition, op. 42, Bonn, Simrock. — 26° *Le Comte de Hapsbourg*, ballade de Schiller, à voix seule et orchestre, en partition, op. 43; ibid. — 27° *Le Désir*, de Schiller, à voix seule et orchestre, op. 44; ib. — 28° *L'Harmonie des Sphères*, de Kosegarten, à 4 voix et orchestre, en partition, op. 45; ibid. — 29° Plusieurs suites de chants à 3 voix et piano; Hambourg, Bœhme. — 30° Sept opéras; on n'a gravé que les partitions pour piano de *la Magnanimité de Scipion* et des *Ruines de Paluzzi*. Tant de traveaux furent peu productifs, car André Romberg laissa en mourant sa veuve et six enfants dans une situation voisine du besoin : plusieurs villes de l'Allemagne vinrent à leur secours avec le produit de concerts donnés à leur bénéfice.

ROMBERG (BERNARD), chef de l'école du violoncelle en Allemagne, naquit à Dinklage, près de Munster. Son père, Antoine Romberg, habile bassoniste, né en 1745, avait été d'abord attaché à la cathédrale de cette ville, puis s'était établi à Bonn; plus tard il fut premier basson à l'orchestre de Hambourg, et enfin il se retira à Münster, où il mourut en 1812. Les biographes placent l'époque de la naissance de Bernard Romberg en 1770; cependant je crois qu'elle doit être reculée de quelques années, car lorsqu'il joua en public du violoncelle avec son cousin André Romberg, qui n'était âgé que de sept ans, il n'aurait été que dans sa quatrième année; ce qui est peu vraisemblable. On ne connaît pas le nom de son maître, il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur de la chapelle de Münster, et que Romberg ne dut qu'à lui-même le beau talent admiré de l'Europe entière. Après avoir fait applaudir la précocité de ce talent, dans les voyages qu'il fit avec son oncle Gérard Henri, et avec son cousin André, il vécut pendant plusieurs années à Bonn, où l'étude et la méditation mûrirent ce talent donné par la nature. En 1793, Bernard Romberg partit de Bonn à l'approche de l'armée française, et alla s'établir avec sa famille à Hambourg, où il entra en qualité de premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre dirigé par Schrœder. Trois ans après il partit pour l'Italie, et y excita une vive sensation partout où il donna des concerts. De retour à Hambourg, il n'y resta que peu de temps, car il en partit en 1799 pour se rendre en Angleterre. Après avoir donné quelques concerts à Londres, il visita le Portugal, l'Espagne, et arriva à Paris, en 1800. Les succès qu'il obtint aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires le firent appeler à remplir une place de professeur de violoncelle au Conservatoire de cette ville, en 1801. Son beau talent était alors dans tout son éclat. Si le son de Duport avait plus de rondeur et de moelleux; si le style de Lamare était plus délicat et plus élégant, Romberg ne se montrait pas moins le premier des violoncellistes sous les rapports de l'énergie et de la puissance de l'exécution. Duport était alors à Berlin, et Lamare se disposait à partir pour la Russie : l'acquisition d'un professeur tel que Romberg était donc précieuse pour le Conservatoire : malheureusement il ne prolongea pas son séjour à Paris au delà de 1803. Il retourna alors à Hambourg, et y demeura jusqu'en 1805, où le roi de Prusse l'appela à Berlin, en qualité de violoncelliste solo de sa chapelle. Les événements de la guerre de Prusse en 1806 vinrent troubler l'heureuse situation de Romberg, et l'obligèrent à faire un voyage à Prague, en Hongrie et à Vienne. De retour à Berlin, après la paix de Tilsit, il y resta jusqu'en 1810, puis visita la Silésie, la Pologne et la Russie. Arrivé à Pétersbourg, il y rencontra Ries (*voyez* ce nom), et voyagea avec lui dans l'Ukraine, à Kiew et dans quelques autres chefs-lieux de provinces de l'empire russe. Les deux artistes se disposaient à visiter Moscou, quand la nouvelle de l'incendie de cette ville leur parvint et les fit changer de direction. Romberg se rendit à Stockholm, donna des concerts à Copenhague, Hambourg, Brême, dans les principales villes de la Hollande et de la Belgique, puis fit un court séjour à Paris. Dans un second voyage en Russie, il demeura près de deux ans à Moscou, et enfin retourna, en 1827, à Berlin, qui devint son séjour habituel. Au mois de février 1840, il a fait un voyage à Paris, et y a joué quelques-unes de ses dernières compositions dans les salons de plusieurs artistes. Je l'ai entendu à cette époque, et je puis assurer qu'il n'existait plus rien du beau talent que j'avais admiré à Paris trente-huit ans auparavant. Un son faible, un jeu timide, des intonations douteuses, un archet débile, avaient pris la place des grandes qualités de l'artiste d'autrefois. C'était un triste spectacle que celui de ce vieillard qui ne voulait pas finir avec ce qui le quittait, et qui semblait se plaire à porter de mortelles atteintes à sa belle renommée.

Le mérite de Romberg, dans ses compositions pour le violoncelle, ne fut pas inférieur à son talent d'exécution. Ses concertos sont encore considérés comme des modèles d'un style noble et brillant à la fois. Il s'est aussi essayé dans d'autres productions instrumentales, et même

dans des opéras; mais ces œuvres sont de beaucoup inférieures à celles qu'il a produites pour son instrument. Parmi celles-ci, on remarque : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, n° 1 (en *si* bémol), op. 2, Paris, Érard; n° 2, (en *ré*), op. 3, ibid.; n° 4 (en *mi* mineur), op. 7, ibid.; n° 5 (en *fa* dièse mineur), op. 30, Bonn, Simrock; n° 6 (militaire), op. 31, ibid.; n° 7 (en *ut*), op. 44, Leipsick, Peters; n° 8 (en *la*), op. 48, Vienne, Haslinger; n° 9 (en *si* mineur), op. 56, ibid. — 2° Concertinos idem : n° 1 (en *sol*), Mayence, Schott; n° 2 (en *mi* mineur), Vienne, Pennauer; n° 3 (en *ré*), op. 51, Vienne, Haslinger. — 3° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 10, Paris, Erard. — 4° Polonaises idem, op. 29 et 36, Leipsick, Peters. — 5° Airs russes variés idem, op. 14, Bonn, Simrock. — 6° Caprice sur des airs suédois, id. op : 28; Bonn Simrock; — 7° Idem, sur des airs polonais, op. 47; Vienne, Haslinger. — 8° Rondo brillant idem, op. 49; ibid. — 9° Deuxième et troisième collections d'airs russes pour violoncelle et quatuor, op. 20 et 37; Paris, Pleyel; Bonn, Simrock. — 10° Quatrième recueil d'airs russes pour violoncelle et orchestre, op 52; Vienne, Haslinger. — 11° Caprice sur des airs moldaves et valaques pour violoncelle, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 45; Leipsick, Peters. — 12° Caprice et rondo sur des airs espagnols id., op. 13, ibid. — 13° Fantaisie sur des airs norvégiens avec quatuor, op. 58; Mayence, Schott. — 14° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 12, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; op. 25, Leipsick, Peters; n° 8, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; n° 9, op. 39, ibid. — 15° Trios pour violon, alto et basse, op. 8, Paris, Érard; idem, op. 38, pour violoncelle, alto et basse, Leipsick, Peters. — 16° Duos pour deux violoncelles, op. 9, Paris, Érard; idem op. 33, Leipsick, Peters; Paris, Pleyel, Richault. — 17° Trois sonates avec basse, op. 43; Leipsick, Peters. — 18° Diverses pièces détachées, tels que divertissements, andante, pots-pourris, etc., avec quatuor ou piano. Les autres compositions de Romberg consistent en trois opéras, savoir : *La Statue retrouvée*, à Bonn, en 1790; *le Naufrage*, ibid., 1791; *Ulysse et Circé*, grand opéra; ce dernier a été gravé en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Peters; symphonie funèbre pour la mort de la reine de Prusse, op. 23, ibid. symphonie à grand orchestre, op. 28, ibid.; ouvertures id., op. 11 et 14, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; symphonie concertante pour deux cors, op. 41, Leipsick, Peters.

ROMBERG (Cyprien), fils d'André, est né à Hambourg, en 1810. Élève de son parent pour le violoncelle, il a voyagé en Allemagne, en Hongrie, en Bohême, puis s'est fixé à Pétersbourg, où il est attaché à la musique de l'empereur. Il a publié pour son instrument : 1° Concertino (en *sol*), op. 1, Leipsick, Peters. — 2° Fantaisie avec orchestre, op. 2, ibid.

ROMER (F.). Un compositeur anglais de ce nom a fait représenter à *Princess-Theatre*, de Londres, au mois de novembre 1840, un opéra romantique intitulé *Fridolin*, qui a eu quelques succès. J'ignore si ce musicien est l'auteur d'une brochure publiée sous le même nom et qui a pour titre : *The Physiology of the human voice* (Physiologie de la voix humaine); Londres, Leader et Cock, 1845, in-8° de 68 pages.

Une cantatatrice de talent, nommé *Miss Romer*, a chanté à l'opéra anglais de Londres, depuis 1838 jusqu'en 1846. C'est à elle que Benedict avait confié le rôle le plus important de son opéra *The Crusaders* (Les Croisés), qui fut représenté au théâtre de *Drury-Lane*, le 26 février 1846. Elle appartient vraisemblablement à la même famille que le précédent.

ROMERO DE AVILA (D. Jérome), ecclésiastique, *racionaire* et maître du chœur de la cathédrale de Tolède, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Arte de canto llano y organo, o prontuario musico dividido en cuatro partes* (Art du plain-chant et de la musique mesurée, ou armoire musicale divisée en quatre cases). Madrid, 1785, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Madrid, en 1830, sous le simple titre : *Arte de canto llano y organo*. Romero a fait une exposition des règles du chant mozarabe, appelé *chant eugénien* ou *mélodique*, dans une dissertation insérée au *Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc, ad usum sacelli mozarabum* (Matriti, 1775, in-fol.). On trouve dans cette dissertation un fragment de l'ancien chant gothique-mozarabe noté par une des variétés des notations neumatiques du moyen âge, accompagné d'une traduction en notation moderne, laquelle démontre que la tradition de l'église de Tolède s'est altérée et ne repose plus sur des principes certains; car Romero attribue des significations différentes aux mêmes signes, et un sens identique à des signes dont les différences sont évidentes. Toutefois la dissertation du savant chantre de Tolède a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la formation du chant mozarabe par le mélange de l'ancien chant gothique d'Espagne avec le goût des mélodies moresques.

ROMIEU (....), membre de la Société royale des sciences de Montpellier, vécut dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle.

Il découvrit, en 1743, un phénomène harmonique dans lequel deux sons aigus étant produits simultanément, à un intervalle harmonique quelconque, il se forme de la réunion de leurs vibrations un troisième son grave qui est aussi dans un rapport harmonique avec les deux autres; c'est ce qu'on appelle le *phénomène du troisième son*. Romieu fit insérer un mémoire sur ce sujet dans le compte rendu de l'assemblée publique de la société royale des sciences, tenue dans la grande salle de l'hôtel de ville de Montpellier, le 16 décembre 1751. Ce mémoire a pour titre : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très-sensible dans les accords des instruments à vent*. Serre a rendu compte de cette expérience dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* (*voyez* Serre), et en a donné une explication satisfaisante. C'est cette même expérience qui est devenue la base du système de Tartini (*voyez* ce nom).

ROMOWACEK (Aloïs), bon organiste et instituteur à Radonicz, près de Laun, en Bohême, naquit en ce lieu vers 1740. Élève de Segert Kopriwa, il fit honneur à ce grand artiste par son habileté sur l'orgue et dans la composition. Il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 12 janvier 1814. Il a écrit de la musique d'église, des concertos et des sonates pour l'orgue, ainsi que des quatuors, quintettes et sextuors pour des instruments à cordes, qui sont restés en manuscrit.

RON (Martin de), fils d'un banquier de Stockholm, naquit dans cette ville, en 1790. Bien que simple amateur de musique, il fit une étude sérieuse de la littérature musicale, apprit à jouer de plusieurs instruments, et composa avec goût. Ses fréquents voyages pour les affaires et les travaux de son intelligence usèrent avant le temps son tempérament; il mourut d'étisie à Lisbonne, le 20 février 1817, à l'âge de vingt-sept ans. Les quatuors d'instruments à cordes étaient le genre de musique qu'il affectionnait particulièrement : dans toutes les villes où il arrivait, il rassemblait des artistes pour en exécuter. On a gravé de sa composition un bon quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, un thème finlandais avec variations pour clarinette et orchestre, et un *andante* et polonaise pour basson et orchestre, ibid. Cet amateur distingué a fourni plusieurs articles à la Gazette musicale de Leipsick, entre autres un *Aperçu de l'état de la musique en Portugal, principalement à Lisbonne et à Porto, avec une notice sur la musique nationale*.

RONCAGLIA (François), très-bon sopraniste, né à Faenza, vers 1750, était attaché, en 1772, au théâtre de Manheim, puis il retourna en Italie et chanta à Rome en 1781, à Naples, en 1784, à Bologne, au printemps de 1787, à Milan au carnaval de 1788, à Pérouse, en 1790, et à Rimini, en 1791. On ignore où cet artiste a terminé ses jours.

RONCONI (Dominique), célèbre ténor et très-bon professeur de chant, naquit à *Lendinara di Pollesine*, en Lombardie, le 11 juillet 1772. L'abbé Cervellini, maître de chapelle à Trieste, lui enseigna le piano, le chant et le contrepoint. Doué par la nature d'une bonne voix de ténor, il fit de rapides progrès dans un art où Pacchierotti et Babini furent ses modèles. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se maria et alla s'établir à Conegliano, en qualité de maître de chant. L'invasion de l'Italie par les armées françaises le décida à se retirer à Venise, en 1795 : il y trouva des ressources dans l'enseignement et dans les églises ou dans les concerts. En 1796, il débuta au théâtre San-Benedetto dans la *Merope* de Nasolini. Le succès qu'il y obtint lui procura bientôt des engagements dans les principales villes de l'Italie. Appelé à Pétersbourg pour l'Opéra italien, il y chanta depuis 1801 jusqu'en 1805. Après son retour en Italie, il excita le plus vif enthousiasme à Venise, à Padoue, à Trieste, à Vicence, à Bologne, à Milan, à Florence et à Rome. En 1809, la cour impériale de Vienne lui confia la direction de l'Opéra italien; l'année suivante, Napoléon le fit venir à Paris pour prendre part aux concerts des fêtes de son mariage avec Marie-Louise. De retour en Italie, il reparut avec éclat sur les théâtres les plus importants. En 1819, le roi de Bavière lui fit faire des propositions pour chanter à l'Opéra, et enseigner le chant aux princesses de la famille royale : les avantages qui lui étaient assurés décidèrent Ronconi à passer dix années à Munich. Il y termina sa carrière dramatique par le rôle d'Otello. En 1829, Ronconi est retourné à Milan, et y a ouvert une école de chant qui a produit de bons élèves, parmi lesquels on remarque ses trois fils et Mlle Ungher. On a imprimé de sa composition : 1° Six ariettes italiennes, dédiées à l'impératrice de Russie. — 2° Douze ariettes avec accompagnement de piano, Milan, Ricordi. Ronconi est mort à Milan, le 13 avril 1839.

RONCONI (Georges), fils aîné du précédent, et célèbre chanteur baryton, est né à Milan, en 1810. Élève de son père, il prit de lui la tradition d'une belle mise de voix et d'une manière large de phraser. Son début sur la scène se fit à Pavie en 1831, et eut tant d'éclat, qu'il fut im-

médiatement après engagé au théâtre *Valle* de Rome, où il chanta, en 1832, l'opéra de Lauro Rossi *Il Disertore suizzero*, avec un brillant succès. On le retrouve dans la même ville en 1833 et 1834 : la population romaine ne se lassait pas de l'entendre. De Rome il alla à Naples en 1835 et y trouva la même faveur. Il y chanta pendant toute cette année jusqu'à l'automne de 1836; puis il fut appelé à Florence, où il chanta pendant deux ans; ensuite il eut un engagement pour le printemps de 1839 à Parme, d'où il retourna à Milan. Après y avoir brillé au carnaval de 1840, il y fut rappelé en 1842. Toutes les grandes villes de l'Italie voulurent l'entendre, et ses succès à Venise, à Turin, à Trieste, ne furent pas moins brillants qu'à Milan, Florence, Rome et Naples. Les villes de second ordre eurent leur tour, et Livourne, Lucques, Modène, Véronne et Padoue applaudirent son talent avec non moins d'enthousiasme que les grandes cités. A Vienne, à Francfort, à Londres, à Paris et à Madrid, ses succès n'eurent pas moins d'éclat. Malheureusement la période de sa vie qui commence en 1846 fut agitée par des chagrins domestiques et par le désordre de ses affaires : car la prévoyance et l'économie lui étaient inconnues. Nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il avait des dettes, et ses créanciers ne se montraient pas indulgents pour l'artiste. Son talent se ressentit de ces tracasseries; sa voix perdit par degrés le timbre et l'égalité, et sa situation financière ne lui permit pas de se retirer quand il aurait fallu le faire. Dans les derniers temps, on n'a pas eu de renseignements précis sur la situation de Ronconi. Au moment où cette notice est écrite (1863), il vient de fonder un conservatoire de chant à Cordoue (Espagne). Il a publié à Milan, chez Ricordi, 8 *vocalises* pour baryton ou contralto, avec accompagnement de piano.

RONCONI (Félix), second fils de *Dominique*, est professeur de chant distingué. Il a vécu quelques années à Würzbourg, où il se livrait à l'enseignement. On dit qu'il est maintenant en Espagne. On connaît de cet artiste : 1° 6 *Arielle italiane per mezzo soprano o baritono con piano forte;* Milan, Ricordi. — 2° *Il Desiderio, arietta*, idem; ibid.

RONCONI (Sébastien), troisième fils de *Dominique*, eut une bonne voix de basse et fut chanteur estimable. Il débuta à Milan en 1837 et chanta à Rome, à Venise, à Florence et à Gènes; toutefois il fut plus souvent engagé par les entreprises de théâtres de second ordre. En 1847, il était à Berlin; je n'ai plus eu de renseignements sur lui depuis cette époque.

RONG (Guillaume-Ferdinand), musicien de la chambre du prince Henri de Prusse, avait déjà ce titre en 1786, et vivait encore à Berlin en 1821. Il donnait des leçons de solfége, de chant, de piano, de violon et de guitare. On lui attribue l'invention d'une sorte de guitare en forme de lyre, à laquelle il donna le nom d'*Apollina pour les dames*. Suivant M. de Ledebur (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's* p. 479), Rong était déjà en 1800 un vieillard de quatre-vingts ans, et aurait eu conséquemment plus d'un siècle s'il vivait encore en 1821). Il s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, publiées à Berlin, et par des recueils de marches et d'airs de danse. Il a écrit aussi en 1793 un duodrame intitulé *Alma und Selmar*, pour le théâtre de Potsdam. Mais c'est surtout pour ses écrits relatifs à la musique qu'il mérite d'être mentionné. Ils ont pour titre : 1° *Elementarlehre am Clavier* (Méthode élémentaire pour le clavecin), Berlin, 1786, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage est intitulée : *Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier* (Essai d'une méthode élémentaire de clavecin pour les enfants), Potsdam et Berlin, 1793, in-4° de 43 pages et 17 planches de musique. Le frontispice de cette édition a été renouvelé, avec l'indication de Stendal, chez Franzen et Gross. — 2° *Theoretisch-pracktisches Handbuch der Tonarten-Kenntniss* (Manuel théorique et pratique de la connaissance des tons), Berlin, Lange, 1805, in-4°. Le titre de ce livre a été renouvelé en 1814, de la manière suivante : *Anleitung zur gründliche Tonartenkenntniss in dialog. Lehrart* (Introduction à la connaissance fondamentale de la tonalité); Berlin, chez l'auteur. — 3° 48 Tableaux pour passer d'un ton dans un autre, offrant, dans 552 exemples, une sorte de dictionnaire de modulations à l'usage des amateurs de composition et de libre fantaisie. — 4° *Ein musikalisches Spiel*, etc (Jeu musical pour s'instruire dans la connaissance des notes et des tons, etc.); Berlin, Lange, 1800.

RONTANI (Raphael), musicien florentin, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Par la dédicace d'un ouvrage de sa composition parvenu jusqu'à nous, on voit qu'il fut attaché au service de don Antoine de Médicis, fils naturel du duc François-Marie de Médicis et de Bianca Capello, et qui fut marquis de Capistrano. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Le varie musiche di Raffaelle Rontani, a una, due e tre voci, per cantare nel clavi-cembalo, o chitarone, libro primo novamente posto in luce; dedi-*

cale a l'illustriss. et eccellentiss. Signor D. Antonio Medici; Firenze, Marescotti (sic), 1614, petit in-fol.

RONZI, famille de musiciens distingués, s'est fait remarquer par des talents divers dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Le père avait eu de la réputation comme maître de ballets dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Son fils aîné, *Stanislas Ronzi*, bon violoniste et musicien intelligent, se rendit à Paris en 1822 avec sa sœur, M^me^ Ronzi Debegnis, et fut attaché à l'orchestre de l'Opéra-Italien jusqu'en 1824. De retour en Italie, il se fixa à Rome, y donna des concerts avec succès, et fut attaché au théâtre *Valle* en qualité de premier violon. Il eut un fils, nommé *Stanislas* comme lui, qui fut ténor dramatique et chanta à Turin, en 1845 et à Bologne dans l'année suivante.

M^lle^ *Joséphine Ronzi*, cantatrice célèbre en Italie, épousa le bouffe *Debegnis (voyez* ce nom et *Ronzi Debegnis)*. On croit devoir ajouter ici à ce qui a été dit dans cet article qu'elle était née à Milan. Sa grande réputation commença en Italie après son retour d'Angleterre en 1830. Son début à Naples en 1831 fut des plus heureux. Elle fut attachée au théâtre Saint-Charles jusqu'en 1834, où elle alla chanter à Rome. Bientôt rappelée à Naples, elle y fut reçue avec acclamation, et y jouit de toute la faveur publique pendant plusieurs années. Les autres villes où elle s'est fait entendre avec succès sont Milan, Venise, Vicence et Brescia.

Antoine Ronzi, ténor et compositeur, frère de *Stanislas* père, chanta à Livourne, à Trieste et à Rome en 1835, à Naples, dans l'année suivante et en 1837, à Barcelone depuis 1838 jusqu'en 1840, et à Paris en 1841. Ricordi, de Milan, a publié de la composition de cet artiste une suite de neuf mélodies pour différentes voix, avec piano, sous le titre l'*Eco della veneta Laguna.*

Louis Ronzi, le plus jeune des frères de cette famille, était pianiste et compositeur. Il donna à Milan, en 1838, une farce (opéra comique) intitulée : *I Rossiniani à Parigi* (Les Rossinistes à Paris), et en 1844 à Venise, *Louisa Strozzi.* Dans un concert que donna Stanislas Ronzi au théâtre *Valle* de Rome, en 1837, Louis exécuta avec lui une symphonie concertante de sa composition. Ces deux frères ont publié à Milan, chez Ricordi : 1° *Bouquet* pour piano et violon sur des motifs de l'opéra *I Puritani*, op. 1 ; — 2° Duo concertant, idem, op. 2.

ROOTSEY (S.), auteur inconnu d'un système particulier de notation de la musique, dont il a fait l'exposition dans un écrit intitulé : *An attempt to simplify the notation of Music.* (Tentative pour simplifier la notation de la musique) ; Londres, Baldwyn, 1811, gr. in-4°.

ROQUEFORT - FLAMERICOURT (JEAN-BAPTISTE-BONAVENTURE), fils d'un propriétaire de Saint-Domingue, naquit à Mons (Belgique) le 15 octobre 1777 (1). Après avoir fait ses études au collége de Lyon, il se rendit à Paris, en 1792. Il est dit dans la *Biographie universelle et portative*, de Rabbe, que Roquefort entra dans une école militaire, qu'il obtint le grade de sous-lieutenant d'artillerie à l'âge de quinze ans, et qu'il parvint au grade de capitaine, puis se retira pour des motifs de santé ; mais tout cela est inexact. Roquefort partit comme simple soldat, ainsi que beaucoup de jeunes gens de cette époque, ne rejoignit l'armée de Dumouriez qu'après la bataille de Jemmapes, et profita de la retraite de ce général pour retourner à Paris, où il se cacha pendant un an sous un nom supposé. En 1796, il commença à se livrer à l'enseignement du solfége, du piano, et publia deux pots-pourris et des contredanses et valses pour cet instrument, Paris, Cochet et Momigny. Ses liaisons avec Ginguené et de l'Aulnaye lui inspirèrent le goût de l'histoire et de la littérature de la musique : il se livra à des recherches sur ce sujet, et rassembla beaucoup de matériaux et de dessins d'instruments antiques et du moyen âge. En 1804, nous commençâmes ensemble la publication d'un Journal sur la musique, dont il ne parut que quelques numéros. Peu de temps après, il prit un goût passionné pour les monuments de la littérature de l'ancienne langue française appelée *langue romane*, et entreprit la rédaction du glossaire de cette langue, qu'il publia en 1808, et qui lui fit honneur parmi les gens de lettres. Dès ce moment il abandonna l'enseignement de la musique, et ne s'occupa plus qu'accidentellement de la littérature de cet art. Ses travaux, mal payés, ne lui procuraient qu'une existence précaire. Il finit par être obligé de se mettre à la solde de quelques libraires pour donner des soins à de nouvelles éditions d'anciens livres, passa ses dernières années dans un état voisin de la misère, et mourut en 1833, épuisé par le travail et l'intempérance. Au nombre

(1) Cette date étant différente et de celle que j'ai donnée dans la première édition, ainsi que de celle qu'on trouve dans la *Biographie portative des Contemporains*, de Raab, et de celle du *Dictionnaire historique des Musiciens*, de Choron et Fayolle, je crois devoir la justifier par l'extrait de l'acte authentique d'où je l'ai tirée, et que voici : « Extrait du registre des baptêmes de la paroisse « de St-Germain à Mons. Le 18 octobre 1777 a été baptisé « Jean-Baptiste-Bonaventure, né le 15 à quatre heures « après midi, fils de Jean-François Roquefort, et de Marie- « Claire-Finance ; parrain, etc. »

des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *De l'état de la poésie française dans les XII*ᵉ *et XIII*ᵉ *siècles. Mémoire qui a remporté le prix dans le concours proposé, en* 1810, *par la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut de France*, Paris, Fournier, 1814, un volume in-8°. Cet ouvrage a été reproduit en 1821, avec l'adjonction d'une *Dissertation sur la chanson chez tous les peuples*, Paris, Audin. Dans ce livre, Roquefort traite avec quelque développement de la musique et des instruments du moyen âge. Son travail a de l'importance à cause des textes nombreux des écrivains contemporains qu'il cite. Il a aussi expliqué beaucoup de termes de musique de l'ancienne langue française dans son *Glossaire de la langue romane* ; Paris, 1808 et 1820, trois volumes in-8°, y compris le supplément. Roquefort a rédigé pendant plus de quinze ans les articles de littérature musicale dans le *Moniteur universel*, et a fourni quelques notices sur des musiciens à la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Il avait possédé une collection de livres sur la musique, riche en manuscrits précieux et en éditions anciennes ; mais longtemps avant sa mort, elle avait été dispersée, parce qu'il vendait ses livres lorsqu'il était pressé par le besoin.

RORBERUS (Georges), musicien allemand, vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous ce nom : *Disticha moralia, item Benedictiones et gratiorum actiones, aliæque sacræ cantilenæ 4 vocum fugis continuatæ*, Nuremberg, 1599, in-4°.

RORE (Cyprien de), ou plutôt VAN RORE, musicien célèbre du seizième siècle, naquit à Malines en 1516. On n'a point de renseignements sur sa première éducation musicale ; mais on sait qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il alla étudier à Venise, dans l'école de son compatriote Adrien Willaert, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc. Pendant qu'il suivait les leçons de ce maître, il était chanteur à cette chapelle. Son épitaphe nous apprend qu'il fut ensuite attaché au service du duc de Ferrare Hercule II. Après la mort de ce prince, arrivée le 3 octobre 1559, de Rore retourna à Venise, où il remplit les fonctions de second maître de chapelle de Saint-Marc, pendant les dernières années de la vie de Willaert, dont les infirmités ne permettaient pas qu'il vaquât aux devoirs de sa place. Le 18 octobre 1563, de Rore succéda à cet illustre professeur en qualité de premier maître de la cathédrale ; mais il n'occupa cet emploi que pendant environ dix-huit mois, ayant été engagé comme directeur de la chapelle d'Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance. Il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans, ainsi que le prouve son épitaphe qui existe encore dans la cathédrale de Parme. Cette inscription est ainsi conçue :

Cypriano Roro Flandro
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri poterit.
Hercules Ferrariens. Ducis II
Deinde Venetorum
Postremo
Octavii Farnesii Parmæ et Placentiæ
Ducis II Chori præfecto
Ludovicus frater, Fil. et hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV ætatis XLIX.

Les contemporains de Cyprien de Rore, particulièrement Zarlino, P. Ponzio et Vincent Galilée lui ont accordé de grands éloges, justifiés par quelques-unes de ses productions, et surtout par ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix. Artusi, bien qu'assez avare de louanges, lui attribue le mérite d'avoir été le premier qui arrangea convenablement la musique sur les paroles (*L'Artusi, owero delle imperfettione della musica*, page 19). L'abbé Baini a réfuté solidement l'opinion d'Artusi dans les notes 176 et 177 de ses Mémoires sur la vie et les œuvres de J. Pierluigi de Palestrina (tome I, p. 108), et a démontré qu'avant Cyprien de Rore les compositeurs avaient bien placé les paroles sous les notes dans les madrigaux et dans les motets ; l'usage contraire n'existait que dans les messes ; or dans celles qu'on possède de Rore, il est tombé dans les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce célèbre musicien sont les suivants : 1° *Il primo libro de madrigali a quattro voci*; Venise, Gardane, 1542, in-4°. La deuxième édition de ce recueil a pour titre : *Di Cipriano di Rore il primo libro de' madrigali a quattro voci, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta di quattro altri madrigali del medesimo autore novellamente messi in luce a 4 voci. In Venetia per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. Les 21ᵉ et 22ᵉ madrigaux sont sur des paroles françaises. Une autre édition de ce premier livre a été imprimée à Ferrare, chez Bulghat, en 1550, in-4°. Une quatrième a paru chez Antoine Gardane, en 1552, et une cinquième chez Ange Gardane, à Venise, en 1575, in-4° ; enfin, j'en possède une autre, imprimée chez ce dernier en 1582, in-4° obl. — 2° *Il secondo li-*

bro de' madrigali a quattro e cinque voci; in Venetia, appresso Gardane, 1543, in-4° oblong. — 3° *Madrigali a cinque voci ;* Venise, 1544, in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée ; *Di Cipriano di Rore il terzo libro de' madrigali dovesi contengono le Vergini* (1), *et altri madrigali, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati con l'aggiunta d'alcuni altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce*; *in Venetia, per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. D'autres éditions ont paru en 1562, 1565 et 1582, id-4° obl. Il y a une édition des trois livres de madrigaux à 4 voix de Cyprien de Rore, donnée par Ant. Gardane à Venise, en 1560, in-4° obl. — 4° *Motetti a quattro, cinque, sei et otto voci;* Venise, Gardane, 1544. Il existe des exemplaires de cette édition du premier livre de motets à 5 voix, mais sans les motets à 6 et à 8 voix, avec un titre latin au frontispice : *Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus Motectorum nunc primum maxime diligentia in unum exeuntium liber primus quinque vocum. Venetiis, ap. Ant. Gardanum*, 1544, in-4°. — 5° *Il secondo libro de' motetti a quattro e cinque voci ;* Venise, 1547, in-4°. — 5° (bis) *Il terzo libro di Mottetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et da altri excellentissimi musici, novamente ristampato, con una buona giunta de Mottetti novi; in Venetia, app. di Ant. Gardano*, 1569, in-4° obl. On voit que cette édition est une réimpression. Le nombre de motets contenus dans ce recueil est de vingt-deux : six sont de Cyprien de Rore; les autres appartiennent à Perizone, Clement *non papa*, Josquin Baston, Henri Senfel, Francesco Viola, Jacquet, Jos. Zarlino, Jean Nasco, Crequillon, Claudin (de Sermisy), et Adrien Willaert. — 6° *Fantasie e ricercari a 3 voci, accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da Mess. Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo : Venetia*, 1549, in-4°. — 6° (bis) *Madrigali Cromatici, à 5 voci, libri* 1, 2, 3, 4, 5; *in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1560-1568, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de ces cinq livres de madrigaux chromatiques, imprimée chez Ange Gardane, en 1576. — 6° (ter) *Cipriani de Rore et aliorum authorum Motetta quatuor vocibus decanenda; cum tribus lectionibus per mortuis Josepho Zarlino authore;* Venetiis apud Hieronymum Scottum, 1563, in-4° obl. — 6° (a) *Madrigali della fama a 4 voci.* Venetia, app. Gardane (sans date), in-4° obl. — 6° (b) *Il primo libro delle fiamme vaghi e dilettevoli a 4 et 5 voci di Cipriani de Rore;* Venetia, app. Girolamo Scotto, 1569, in-4°. — 6° (c) *Madrigali a 5 voci libro quarto;* Venetia, app. Ant. Gardano, 1568, in-4° obl. — 6° (d) *Il quinto libro de' Madrigali a 5 voci;* ibid., 1568, in-4° obl. Il y a une seconde édition de ce cinquième livre, *app. li Figliuoli di Ant. Gardane*, Venise, 1571, in-4°, et une autre du quatrième livre, *app. Angelo Gardano*, 1580, in-4°. — 6° (e) *Passio D. N. J. Christi, in qua solus Johannes canens introducitur cum quatuor vocibus. Auctore Cipriano Rore. Parisiis, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in-folio. — 6° *Passio D. N. J. Christi, in qua introducuntur Jesus et Judæi canentes, cum duabus et sex vocibus. Auctore Cipriano Rore;* ibid. 1557, in-folio. — 7° *Liber missarum 4, 5 et 6 vocum ;* Venise, 1566. Cet ouvrage est cité par Draudius dans sa *Bibliotheca classica*. — 8° *Cantiones sacræ seu motettæ quinque vocum, Lovanii, P. Phalesii*, 1573, in-4° obl. — 9° *Salmi di vespere con Magnificat a quattro voci;* Venise, 1593. Les madrigaux de Rore à quatre voix ont été réunis sous ce titre : *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a 4 voci, spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d'instrumenti perfetto et qualunque studioso di contrappunti novamente posti alle stampe : in Venetia*, 1577, in-fol. La collection d'Eler, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire à Paris, contient dix-sept motets en partition, un madrigal et un dialogue à 8 voix de Cyprien de Rore. Hawkins a rapporté son madrigal à quatre voix : *Ancor che col partire*, en partition, dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (pages 486-490); et Burney a donné un fragment d'un de ses motets (*a General history of music*, tome III, pages 319-320); morceau curieux pour quatre voix de basse, établi sur l'échelle chromatique. Dans le recueil intitulé : *Spoglia amorosa. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1585, in-4°, on trouve des pièces de Rore, ainsi que dans le *Liber musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant*, publié à Milan, en 1588, par Antoine Barré. Un des plus beaux monuments qui aient été élevés à la gloire de Cyprien de Rore est sans contredit la collection de ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix, suivie de l'ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, etc., dont le duc Albert V de Bavière a fait faire une superbe copie sur vélin,

(1) *Les Vergini* sont les chansons de Pétrarque.

en deux volumes in-fol., avec le portrait de l'illustre musicien peint par Jean Mielich. Ce manuscrit se trouve dans la bibliothèque royale de Munich. Un autre manuscrit de la même bibliothèque (coté XLV) contient une messe à cinq voix , *a note negre*, de Cyprien de Rore. Elle est écrite dans l'ancien système de la notation noire en usage dans le quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième.

On trouve des motets et des madrigaux de cet artiste célèbre dans une multitude de recueils de divers auteurs qu'il serait trop long de citer ici : je me bornerai à indiquer les recueils de chansons et de motets imprimés par Tylman Susato, d'Anvers et par Pierre Phalèse, de Louvain.

ROSA (Salvator), peintre célèbre, musicien et poëte, né le 20 juin 1615, à l'Aranella, joli village des environs de Naples, eut une vie agitée, et mourut en 1673 à Rome, où il s'était retiré, après s'être compromis dans la révolution napolitaine de Masaniello. Ce n'est point ici le lieu d'examiner son mérite dans la peinture et dans la poésie : il ne trouve sa place dans cette biographie que pour les madrigaux et les cantates qu'il a mis en musique, et dont Burney a possédé une collection complète en manuscrit. Le Dr. Crotch a publié une des cantates de cet artiste dans ses *Specimens* de différents genres de musique. Parmi les satires de Salvator Rosa, dont il y a une bonne édition publiée à Florence par l'abbé Salvini, en 1770, on en trouve une sur la musique et les musiciens, aussi remarquable par l'énergie du style que par le cynisme et l'âcreté de la bile du poëte. C'est cette satire, publiée d'abord à Amsterdam, qui a fourni à Mattheson le sujet de son écrit intitulé *Mithridate* (*voyez* Mattheson). L'édition d'Amsterdam, sans date ni nom d'imprimeur, a pour titre : *Satire di Salvatore Rosa dedicate a Settano* (dédiées aux conspirateurs). *In Amsterdam, presso Sevo prothomastix*, in-12 de 153 pages. L'objet de la première satire est *la musique;* la *poésie* est le sujet de la seconde; *la peinture*, de la troisième; *la guerre*, de la quatrième; *la Babilonia* (le monde moderne), de la cinquième; *l'Envie*, de la sixième. Les trois dernières n'étonnent pas, étant l'œuvre d'un esprit en révolte contre la société de son temps; mais qu'un homme doué du triple talent de peintre, de poëte et de musicien, ait répandu sa bile sur les arts auxquels il doit sa renommée et qui ont fait oublier les égarements de sa vie privée ! cela ne se comprend pas.

ROSA (Chrétien), sous ce nom d'un auteur inconnu, on a un discours à la louange de la musique vocale intitulé : *Oratio de musicæ artis* (*non omnigenæ sed vocalis*) *laudibus et usu præcipuo. Neo-Ruppini, dicta Francofurti*, 1656, in-4°.

ROSARIO (Antoine de), hiéronymite portugais, né à Lisbonne, le 20 juin 1682, fit ses vœux dans le couvent de Belem, et se livra ensuite à l'étude de la musique. Devenu habile dans cet art, il a laissé en manuscrit les compositions suivantes pour l'église : 1° Huit *Magnificat* sur le plain-chant des huit tons. — 2° Lamentations et motets du carême et de la semaine sainte à 4, 6 et 8 voix. — 3° Répons des matines de la conception de la Vierge, à 4 voix. — 4° Répons des matines de saint Jérôme, à 8 voix. — 5° Vilhancicos à 4 et à 8 voix. — 6° Oraison de saint Joseph en plain-chant.

ROSE (Jean-Henri-Victor), organiste à l'église principale de Quedlinbourg, naquit en cette ville, le 7 décembre 1743. Jusqu'à l'âge de treize ans, il n'eut point d'autre maître de musique que son père, musicien de la ville ; mais en 1756, la princesse Amélie de Prusse, alors abbesse de Quedlinbourg, le mena à Berlin, et lui donna pour maîtres de violoncelle Mara et Gruel. Ses progrès sur cet instrument furent rapides. Il ne quitta Berlin qu'en 1763 pour entrer au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, en qualité de violoncelliste de la chambre. En 1767, il donna sa démission de cette place pour voyager, et vers la fin de la même année il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt-Dessau, où il resta jusqu'en 1772. Alors il obtint la place d'organiste à Quedlinbourg qu'il occupait encore dans les premières années de ce siècle. On a gravé de sa composition : *Trois solos pour violoncelle avec accompagnement de basse*, op. 1 ; Berlin, Hummel. En 1692 il a fait imprimer à Quedlinbourg les mélodies du livre choral de cette ville à quatre parties.

ROSEINGRAVE (Thomas), ou ROSINGRAVE, fils d'un vicaire de l'église Saint-Patrick à Dublin, naquit dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père pour la musique, il obtint du chapitre de Saint-Patrick une pension pour voyager, et se rendit à Rome, où il étudia le contrepoint suivant la doctrine de l'ancienne école italienne. De retour en Angleterre vers 1720, il fut attaché à la musique du théâtre de Haymarket, et y fit représenter le *Narcisso* de son ami Dominique Scarlatti, auquel il ajouta quelques morceaux. En 1725, un orgue ayant été établi dans la nouvelle église Saint-Georges, de Hannover-Square, Roseingrave obtint la place d'organiste au concours dont Hændel et Geminiani étaient juges. Quelques années après, des chagrins d'amour dérangèrent ses facultés : on fut obligé de

lui donner, en 1737, Keeble pour successeur. Il mourut à Londres en 1750. Admirateur passionné des œuvres de Palestrina, il avait couvert les murs de sa chambre d'extraits de messes et de motets de ce grand musicien, et les avait pris pour modèles dans tout ce qu'il écrivait. Outre les morceaux qu'il ajouta au *Narcisso* de Scarlatti, on a de lui des pièces de clavecin insérées dans l'édition qu'il a donnée de celles de ce maître; de belles antiennes à quatre parties; des préludes et des fugues pour l'orgue; enfin douze sonates pour flûte avec basse continue. Un des ouvrages les plus intéressants de cet artiste distingué a pour titre : *Voluntarys and Fugues made on purpose for the organ or harpsichord*, Londres J. Walsh, gr. in-4°. Toutes les pièces contenues dans ce recueil sont bien écrites dans le véritable style de l'orgue.

ROSELLEN (Henri), fils d'un facteur de piano, est né à Paris le 13 octobre 1811. Admis comme élève au Conservatoire le 24 octobre 1823, il y reçut des leçons de solfége de Goblin et de piano de Pradher, puis de Zimmerman, et apprit l'harmonie sous la direction de Dourlen. En 1830, je devins son maître de contrepoint, et lorsque je m'éloignai de Paris, pour devenir maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles, il continua ses études sous la direction d'Halévy. Ses études ont été terminées au mois d'octobre 1835, après avoir reçu des leçons de composition idéale de Berton. Pendant plusieurs années, il avait été élève de Henri Herz pour le piano, en dehors du Conservatoire. Depuis cette époque, Rosellen est devenu un des professeurs de piano les plus actifs de Paris. Il a publié pour cet instrument des rondos, des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. Le nombre de ses productions est très-considérable ; son travail a dû être rapide à l'excès, car, ayant publié son œuvre 6me en 1835, il faisait paraître au mois de février 1846 son premier *trio concertant pour piano, violon et violoncelle*, qui est son œuvre 82e. La vogue de la musique de M. Rosellen fut prodigieuse pendant environ quinze ans : les éditeurs de Paris l'appelaient leur providence. Les œuvres de cet artiste ont été aussi reproduites dans toute l'Allemagne.

ROSELLI (Jérôme), né à Pérouse, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord moine de Montcassin, et ensuite abbé de Saint-Martin, en Sicile. Zarlino, dont il était l'ami, cite de lui (*Sopplim. lib.* 4, *cap.* 12, *p.* 158) un livre intitulé : *Trattato della musica spherica*, qui est resté en manuscrit.

ROSEMBACH (Jean-Conrad), né le 1er août 1673, à Seebergen, dans la principauté de Schwarzbourg, fut envoyé à Erfurt à l'âge de onze ans, pour étudier l'orgue et le clavecin sous la direction de Pachelbel. Après un séjour de cinq années dans cette ville, il suivit son maître à Stuttgard, et reçut encore ses conseils pendant deux ans; puis il visita les principales villes de l'Allemagne, s'arrêta deux ans à Gotha, où il remplaça souvent l'organiste de la cour Chrétien-Frédéric Witt dans ses fonctions, et, après avoir vécu quelque temps à Hambourg, accepta la place d'organiste à Ischoe, dans le Holstein, le 2 novembre 1693. Pendant vingt ans il en remplit les fonctions ; mais des motifs inconnus lui firent quitter cette place, le 11 janvier 1713, pour celles d'organiste et de *cantor* de la ville de Glückstadt, auxquelles il ajouta, en 1736, les fonctions d'organiste du château. Il vivait encore en 1740; mais depuis cette époque on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Rosembach n'a rien publié de ses compositions, mais il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux d'église et de circonstance pour un et deux chœurs, et beaucoup de pièces d'orgue et de clavecin. Mattheson cite de lui avec éloge (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, etc., page 295) deux livres de chorals variés pour l'orgue.

ROSENFELD (Frédéric-Guillaume), littérateur et poëte, né en 1760, à Hohenwarschleben, près de Magdebourg, séjourna quelque temps à Dessau, et y reçut de Rust des leçons de composition. Il périt en 1782, des suites d'une chute sur la glace. Dix-sept ans après sa mort, ses amis publièrent les premiers fruits de ses travaux, sous ce titre : *Chansons avec accompagnement de piano;* Magdebourg, Kiel, 1799.

ROSENHAIN (Jacques), pianiste distingué et compositeur de beaucoup de mérite, né à Manheim le 2 décembre 1813, est fils d'un banquier de cette ville qui, après avoir perdu la plus grande partie de sa fortune par les événements politiques, renonça aux affaires pour s'occuper de l'éducatiou de ses enfants. L'aîné de ses fils, objet de cette notice, reçut d'abord de quelques maîtres obscurs des leçons de piano, puis devint élève de Jacques Schmitt, qui lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans le petit virtuose fut en état de se faire entendre dans un concert public. En 1824, Rosenhain joua dans plusieurs concerts à Manheim, et frappa d'étonnement les artistes et les amateurs par sa précoce habileté et par son intelligence musicale. Étonné des heureuses dispositions de cet enfant, le prince de Furstemberg l'emmena à Donaueschingen, où il lui donna pour maître Kalliwoda. Après deux années passées sous la direction de

cet artiste, il voyagea, donna des concerts à Stuttgard et à Francfort avec le plus brillant succès. Fixé dans cette dernière ville, il y devint l'élève de M. Schnyder de Wartensée pour la composition, et fit avec lui un cours complet de l'art d'écrire. C'est à Francfort que M. Rosenhain fit son premier essai de composition dramatique dans l'opéra en un acte, *Une visite à Bedlam*, qui eut un vrai succès sur le théâtre de cette ville, et qui fut joué dans plusieurs autres villes de l'Allemagne, notamment à Weimar, sous la direction de Hummel, alors maître de chapelle de cette cour. Dans un concert que Paganini donna à Baden en 1830, Rosenhain sut se faire remarquer à côté de ce célèbre artiste, et en reçut des témoignages de satisfaction. En 1837, M. Rosenhain fit un voyage à Londres, avec l'intention de s'y fixer. Il y trouva un bon accueil parmi les artistes et les amateurs, joua au concert philharmonique, et lui-même en donna qui eurent du retentissement. Dans l'automne de la même année, il fit un voyage à Paris, où il s'établit définitivement, se bornant à faire chaque année un séjour de quelques mois à Londres. Il fut un des premiers qui donnèrent à Paris des séances de musique des grands maîtres, secondé tour à tour par Alard, Ernest, Joachim, Maurin, et d'autres artistes distingués. Elles eurent un grand succès, par sa manière large et pure d'interpréter ces belles œuvres. La grande activité de M. Rosenhain comme compositeur a commencé en 1837, après qu'il se fut fixé à Paris. Des circonstances heureuses lui ayant permis de ne plus employer la plus grande partie du temps à l'enseignement, il put se livrer en liberté à la production d'œuvres sérieuses, dans lesquelles il a fait preuve de sentiment, d'élévation dans les idées et de connaissance de l'art d'écrire. Il a écrit trois symphonies, dont la première a été exécutée au concert du *Gewandhaus*, à Leipsick, sous la direction de Mendelssohn, et la seconde, au conservatoire de Bruxelles, dont l'orchestre est dirigé par l'auteur de cette notice; à Francfort, sous la direction de Guhr, et à la Société philharmonique de Londres, où son succès fut assez grand pour que la reine voulût l'entendre exécuter par l'orchestre de la cour, en présence de l'auteur.

Dans la liste des principaux ouvrages de M. Rosenhain, on remarque : Trois *Trios* pour piano, violon et violoncelle (Paris, Richault; Mayence, Schott). — *Quatuor* pour piano et instruments à cordes. — Deux *sonates* pour piano et violoncelle (Paris, Lemoine, Richault ; Mayence, Schott ; Leipsick, Peters).— Sonate pour piano seul, dédiée à M. Fétis. — *Trois quatuors* pour instruments à cordes. — Environ 50 morceaux pour piano seul, dont : *Poëme*, op. 24 (Schott). — Cahiers de morceaux caractéristiques (Brandus, Schott. — *Études caractéristiques* (Paris, Lemoine; Leipsick, Hofmeister).—*La Tempête* (Paris, Meissonnier). — *Scène dramatique* (Paris, Girod). On a aussi de Rosenhain beaucoup de musique vocale, en allemand et en français, dont : *Adieu à la mer*, à voix seule, de Lamartine (Paris, Brandus), beaucoup de recueils de *Lieder*, des mélodies détachées, et un recueil de *Mélodies à deux voix*. Le 17 mars 1851, il fit représenter à l'Opéra *Le Démon de la nuit*, en 2 actes, livret de Bayard et Étienne Arago. Les journaux ont constaté le succès de cet ouvrage, qui fut joué à Bruxelles par M^me^ Cabel et dans plusieurs villes de l'Allemagne. M. Rosenhain a en manuscrit une ouverture de concert (en *ré*), et *Lisweuna*, opéra allemand, en trois actes. Cet artiste distingué a été décoré de l'ordre de la couronne de chêne par le roi des Pays-Bas : il est membre de la société de Sainte-Cécile de Rome.

ROSENHAIN (Édouard), frère du précédent, né le 18 novembre 1818 à Manheim, est mort le 6 septembre 1861 à Francfort-sur-le-Mein, où il était un des meilleurs professeurs de piano et de composition. Schnyder de Wartensée le considérait comme un de ses meilleurs élèves. Excellent musicien et pianiste de la bonne école, il exécutait la musique des maîtres classiques dans le style qui leur est propre. Il a formé beaucoup de bons élèves qui sont devenus eux-mêmes des professeurs habiles, et a exercé une active influence sur le développement du goût de la musique à Francfort, aujourd'hui l'une des villes de l'Allemagne les plus avancées dans la culture de cet art. Édouard Rosenhain avait aussi acquis de l'habileté sur le violon. Dans un concert que donna son frère le 30 mars 1835, il exécuta sur cet instrument un concerto de Rode; plus tard il négligea ce talent. Les compositions de cet artiste ont obtenu du succès en Allemagne par la distinction de la forme. Parmi ses ouvrages publiés on cite particulièrement : 1° Sonate pour piano seul, op. 12 ; — 2° Sérénade pour piano et violoncelle, op. 20 ; — 3° Caprice pour piano seul, op. 17 ; — 4° Élégie, op. 18 ; — 5° Rondeau, op. 13 ; — 6° *La Coquette*, op. 16; — 7° Nocturnes, op. 6 et 9, et des romances sans paroles.

ROSENKRANZ (François), hautboïste distingué, naquit en 1761, à Podleschin, village près de Schlau, en Bohême. Après avoir fait ses études musicales à Prague, il fut attaché vers 1788 en qualité de premier hautbois à la chapelle de Hanovre, puis fut maître de musique du régiment de Kinsky, et premier hautbois solo du théâtre de Prague. En 1802, il se fixa à Vienne

et y eut la place de premier hautbois du théâtre *An-der-Wien*. Il mourut dans cette ville le 8 décembre 1807, à l'âge de quarante-six ans. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos et des quatuors pour le hautbois.

ROSENMULLER (JEAN), né dans la Saxe électorale vers 1615, fit ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, de Leipsick, et y fut plus tard professeur adjoint. Son profond savoir l'aurait vraisemblablement conduit à être le successeur de Michaelis comme *cantor*, s'il n'eût été accusé, en 1655, de tentatives criminelles sur ses élèves, et mis en prison. Ayant trouvé le moyen de s'enfuir à Hambourg, il y écrivit une requête en grâce, qu'il adressa à l'électeur de Saxe, en l'accompagnant d'un cantique de sa composition; mais ses supplications furent infructueuses. Ne se croyant pas en sûreté à Hambourg, il se retira en Italie. Jean-Philippe Krieger le trouva à Venise en 1673, et y prit de lui des leçons de composition. Il y jouissait de l'estime des plus grands artistes de cette époque. En 1667, Rosenmüller obtint la permission de retourner en Allemagne, et fut nommé maître de chapelle du duc de Brunswick. Il mourut à Wolfenbuttel en 1686, avec la réputation d'un des plus savants compositeurs de son temps. Printz et Mattheson lui ont accordé beaucoup d'éloges. Ses principaux ouvrages publiés sont : 1° Maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament à 3, 4, 5, 6 et 7 voix; Hambourg, 1648-1652, in-folio. — 2° *Studenten Musik*; etc. (Musique d'étudiants, consistant en pavanes, allemandes, courantes, ballets et sarabandes, pour 3, 4 et 5 instruments); Leipsick, 1754, in-4°. — 3° *XII Sonate da camera a 5 stromenti*; Venise, 1667, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1671.

ROSENMULLER (JEAN-GEORGES), pianiste et compositeur, né dans un village de la Bavière, vers 1774, fut professeur de musique à Leipsick, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1; Offenbach, André. — 2° Trois grandes sonates, *idem*, op. 2; Augsbourg, Gombart.

ROSENTHAL (GODEFROID-ÉRIC), commissaire des mines à Gotha et membre de l'académie d'Erfurt, naquit à Nordhausen le 13 février 1745, et mourut à Gotha en 1814. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Litteratur der Technologie, dass ist Verzeichniss der Bücher und Schriften, welche von den Künsten, Manufacturen, etc., handeln, nach alphabetischer Ordnung* (Littérature de la technologie, ou Catalogue des livres et écrits concernant les arts, manufactures, etc.); Berlin, 1795, in-4°. On y trouve l'indication d'un certain nombre de livres concernant la musique.

ROSETI ou **ROSETTI** (STEPHAN ou ÉTIENNE), compositeur, né à Nizza (Sardaigne), dans la première moitié du seizième siècle. Il fut maître de chapelle à Novare. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci, insieme alquanti madrigali ariosi, et con alcuni versi di Virgilio, novamente composti. Libro primo, in Venetia, appresso d'Antonio Gardane*, 1560, in-4° obl. — 2° *Madrigali a sei voci con due dialoghi a otto*; ibid., 1566, in-4°, obl. Cet ouvrage a été reproduit à Nuremberg, en 1573, par Théodoric Gerlach. — 3° *Madrigali a tre voci; Venetia, app. Claudio di Correggio*, 1567, in-4°. — 4° *Novæ quædam sacræ cantiones, quæ vulgo motcta vocant, quinque et sex vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta attemperari possunt; Norimbergæ in officina Theodoric Gerlazeni*, 1573, in-4° obl. Il doit y avoir une édition antérieure de cet ouvrage publiée à Venise.

ROSETTI (FRANÇOIS-ANTOINE), dont le nom véritable, suivant Dlabacz (*Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Bœhmen*, t. II, p. 587), était *Rœssler*, naquit en 1750, à Leitmeritz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra au séminaire de Prague, à l'âge de dix-sept ans, et reçut la tonsure dans sa dix-neuvième année, avec le titre de chanoine de la cathédrale; mais son goût décidé pour la musique, qu'il avait apprise dès son enfance, et dans laquelle il avait acquis des connaissances étendues, lui fit abandonner cette position pour celle de maître de chapelle du comte de Wallerstein. Vers 1782, il obtint un congé pour se rendre à Paris. Ce voyage exerça une heureuse influence sur son goût, par l'audition des symphonies de Haydn, que l'excellent orchestre du concert de la loge Olympique exécutait avec une rare perfection, et par les opéras de Gluck et de Piccinni. De retour en Allemagne, il accepta, en 1789, la place de maître de chapelle de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en remplacement de Westenholtz; mais il ne jouit pas longtemps de cette honorable position, car il mourut d'une maladie de poitrine à Ludwigslust, le 30 juin 1792, à l'âge de quarante-deux ans. Peu de temps avant son décès, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II l'avait fait venir à Berlin, et lui avait demandé quelques grandes compositions, entre autres son oratorio de *Jésus mourant*, qui fut exécuté par l'excellente musique de la chapelle royale. Ces travaux achevèrent d'épuiser les forces de Rosetti.

Plusieurs musiciens de ce nom paraissent avoir vécu vers la même époque, en sorte qu'il est dif-

ficile de distinguer les compositions qui appartiennent à celui dont il est question dans cet article ; cependant Dlabacz croit que celles dont les titres suivent sont de lui. Quelques-uns de ces ouvrages ont été publiés après la mort de Rosetti, par les soins de Joseph Strobach, directeur du chœur de Saint-Nicolas, à Prague, ami de cet artiste : 1° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois et 2 cors ; Paris, Sieber. — 2° Trois idem, op. 5 ; Vienne, Artaria. — 3° Deux idem, op. 13 ; Offenbach, André. — 4° *La Chasse,* symphonie pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et basson ; Paris, Sieber. — 5° Six symphonies à grand orchestre, composées pour l'électeur de Trèves, en manuscrit. — 6° *Calypso et Télémaque,* grande symphonie imitative, exécutée à Paris en 1791, en manuscrit. Josegh Strobach avait aussi en manuscrit douze autres symphonies de Rosetti qui n'ont pas été publiées. — 7° 1re symphonie concertante pour 2 cors ; Paris, Leduc. — 8° 2me idem ; Paris, Sieber. — 9° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons ; Paris, Pleyel. — 10° Sextuor pour violon, flûte, 2 cors, alto et basse, Prague, 1784. — 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4 ; Offenbach, André. — 12° Six idem, op. 6 ; Vienne, Artaria. — 13° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1, 2, 3, 4 ; Paris, Sieber. — 14° Concertos pour clarinette et orchestre, nos 1, 2, 3, 4 ; ibid. — 15° Concertos pour cor et orchestre, nos 1, 2, 3 ; ibid. — 16° Concerto pour clavecin ; Offenbach, André. — 17° Six sonates pour piano, violon et basse, op. 1 ; Offenbach, André. — 18° Trois idem, op. 2 ; ibid. — 19° Trois divertissements idem ; Prague. — 20° *Jésus mourant*, oratorio allemand, en manuscrit. — 21° Messe de *Requiem*, à 4 voix et orchestre.

ROSIERS (Charles), vice-maître de chapelle de l'électeur de Cologne, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instruments ;* Amsterdam, 1691, in-4° obl. — 2° *Cantiones sacræ ;* Cologne, 1698. — 3° *Quatorze sonates pour les violons et les hautbois, à 6 parties ;* Amsterdam, Roger, in-4° obl. — 4° *Franzœsischen Partien für 3 Stimmen ;* Augsbourg, 1710, in-folio.

ROSINGRAVE (Thomas). *Voyez* ROSEINGRAVE.

ROSINI (Jérôme), né à Pérouse dans la seconde moitié du seizième siècle, fut le premier sopraniste italien : tous les castrats précédemment attachés à la chapelle pontificale, ainsi qu'aux autres grandes chapelles de l'Italie, étaient Espagnols de naissance. Un concours ayant été ouvert à la chapelle pontificale pour une place vacante de sopraniste, Rosini se fit entendre et fut applaudi par le pape Clément VIII, qui assistait à ce concours ; néanmoins les chanteurs espagnols parvinrent à le faire exclure, parce qu'il n'était pas de leur nation. Le chagrin que Rosini en conçut le décida à se faire capucin ; mais le pape ayant été informé de cette circonstance le fit appeler et le releva de ses vœux *ad inserviendum Capellæ pontificæ*. Rosini fut admis dans la chapellle pontificale le 22 avril 1601. La beauté de sa voix, son excellente méthode de chant et la pureté de son goût le firent longtemps admirer. Le 13 décembre 1606, il entra dans l'institut de l'Oratoire, fondé par saint Philippe Néri : il mourut le 23 septembre 1644. Les compositions de Rosini ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Son portrait se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della capella Pontificia ;* d'Adami de Bolsena (p. 189).

ROSINI (Charles-Marie), né à Naples en 1748, fit ses premières études chez les jésuites, et les acheva au séminaire de cette capitale ; puis il entra dans les ordres, et quoique à peine âgé de vingt ans, il eut une chaire de littérature grecque et latine. Son rare mérite le fit ensuite nommer un des membres de l'académie archéologique d'Herculanum, et ce fut lui qu'on chargea de l'explication et de la publication des papyrus et autres manuscrits recueillis dans les ruines de cette ville antique. Le premier volume tout entier fut consacré à la restitution du traité sur la musique de Philodème, à sa traduction latine, et à des commentaires sur le texte. Le plus profond savoir, l'érudition la plus solide règnent dans ce travail. Les talents et les vertus de l'abbé Rosini lui firent obtenir en 1792 un canonicat dans l'église cathédrale de Naples, et cinq ans après il fut fait évêque de Puzzuoli. Ce respectable prélat vivait encore en 1832, entouré de la vénération de tous ses compatriotes, et de l'estime des savants de toute l'Europe. Son beau travail sur Philodème a été publié dans le premier volume de la collection intitulée : *Herculanensium voluminum, quæ supersunt ;* Naples, 1793-1820, 3 vol. in-fol.

ROSINI (Jean), littérateur italien, né à Pise en 1777, fit voir dès sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la culture des lettres en général, et particulièrement pour la poésie. Il établit à Pise une imprimerie d'où sont sorties des éditions très-estimées des meilleurs classiques italiens, dont il

a revu lui-même les textes avec soin. Un de ses premiers essais est un poëme intitulé : *La Poesia, la Musica e la Danza; Parma, co'i tipi Bodoniani*, 1796, in-8° de 30 pages. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Poesie diverse* de l'auteur; Pise, 1817, 2 volumes in-12.

ROSINUS (Jean), prédicateur à Nuremberg, naquit à Eisenach en 1551, et mourut à Nuremberg en 1619. Il a publié un livre sur les antiquités romaines (*Antiquitates Romanæ*; Bâle, 1585, in-fol.) qui n'est pas sans intérêt, bien que des ouvrages du même genre et plus riches de faits aient vu le jour postérieurement. Le mérite de ce livre est attesté par les éditions multipliées qui en ont été faites. On en connaît de Leyde, 1609, in-4°; de Paris, 1617, in-fol.; de Cologne, 1619 et 1662, de Gand, 1620, et d'Utrecht, 1701, in-4°. Rosinus traite dans cet ouvrage de l'art dramatique, et dans le 11^{me} chapitre du 5^{me} livre, des flûtes et de leurs variétés dans la récitation de la tragédie et de la comédie des Romains.

ROSNER (Jean-Georges-Ernest), professeur à l'université d'Erlangen, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Toni Theoria*; Erlangen, 1739, in-4°. Cet écrit, inconnu à tous les auteurs qui se sont occupés de l'histoire littéraire de la musique, n'est pas même mentionné dans l'*Allgemeines Bücher-Lexikon* de Heinsius, ni dans les suppléments. La théorie des rapports des sons, exposée dans cet ouvrage, est toute mathématique et n'offre pas de principe nouveau.

ROSNER (François), ténor distingué, naquit le 2 décembre 1800 à Waitzen en Hongrie. Son nom véritable était *Rosnill*; il prit celui sous lequel il est connu lorsqu'il entra dans la carrière de chanteur dramatique. Doué dans son enfance d'une jolie voix de soprano, il reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur à la cathédrale de Pesth. Son père, ancien militaire, le destinait au commerce et l'envoya à Vienne à l'âge de quinze ans, pour y faire son apprentissage dans la maison d'un riche négociant; ce fut alors que Rosner sentit s'éveiller en lui le goût passionné de la musique, après avoir entendu l'exécution de quelques messes solennelles à l'église Saint-Étienne; sa voix s'étant transformée en un beau ténor, il obtint facilement du maître de chapelle Preindl l'autorisation de chanter dans les chœurs. Frappés de la beauté de son organe vocal, les musiciens de cette église lui donnaient fréquemment le conseil d'entrer au théâtre; son penchant l'y portait nonobstant la défense de son père. Cédant enfin à son entraînement vers la scène, il débuta en 1820 au théâtre Léopold, et y obtint de si brillants succès, que Weigl (*voyez* ce nom) l'engagea pour le théâtre de la cour et lui donna des leçons de chant. Pendant trois ans il chanta à l'opéra de la cour impériale; mais lorsque l'entrepreneur Barbaja eut pris à bail le théâtre de la Porte de Carinthie, pour l'opéra italien, Rosner accepta un engagement à l'opéra allemand d'Amsterdam. Deux ans après il chanta au théâtre de Brunswick, et en 1829 il se rendit à Londres, où il produisit une vive sensation. De retour à Amsterdam, il y reçut l'invitation d'aller à Bruxelles pour chanter à la cour, mais la révolution du mois de septembre 1830 le fit s'éloigner précipitamment de cette ville. Il entra à cette époque au théâtre électoral de Cassel, jusqu'à ce que les événements politiques eussent interrompu les représentations, il accepta alors un engagement à Darmstadt. Enfin, en 1833, le roi de Würtemberg le prit à son service, en qualité de premier ténor de sa chapelle. Rosner mourut à Stuttgard le 3 décembre 1841.

ROSS (Jean), organiste de l'église de Saint-Paul, à Aberdeen, est né en 1764, à Newcastle sur la Tyne. A l'âge de onze ans, il fut placé sous la direction de Howdon, organiste de Saint-Nicolas, à Newcastle, et élève de Charles Avison. Ross étudia près de lui le clavecin, l'orgue et l'harmonie pendant sept années; puis il se livra à la lecture de quelques anciens traités de composition, et devint un organiste distingué. En 1783, il obtint l'orgue de Saint-Paul, à Aberdeen, et pendant plus de cinquante ans il a été l'organiste de cette église. Cet artiste a publié à Édimbourg et à Londres : 1° Concertos pour piano et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. — 2° Sept œuvres de trois sonates pour le piano, dont trois composés sur des airs écossais. — 4° Duos pour piano à 4 mains, op. 26. — 4° Airs anglais et écossais variés. — 5° Six hymnes à 3 voix avec orgue. — 6° Six recueils de chansons avec accompagnement de piano. — 7° Des valses et autres bagatelles.

ROSSELLI (François), *V.* ROUSSEL (François).

ROSSETI (Antoine), en latin Rossetus Veronensis, parce qu'il naquit à Vérone, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut un compositeur de chants italiens et particulièrement vénitiens, connus à cette époque sous le nom de *frottole*. On trouve des *frottole* d'Antoine Rosseti dans le deuxième livre de ces chants publiés par Octavien Petrucci, à Venise, en 1507.

ROSSETTO (Blaise), prêtre et organiste de l'église collégiale de Vérone, naquit dans cette ville à la fin du quinzième siècle. Il est

auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Libellus de rudimentis musices. De triplici musices specie; de modo debite solvendi divinum pensum; et de auferendis nonnullis abusibus in Dei templo;* Vérone, 1529, in-4°. Au dernier feuillet du volume on lit : *Verone per Stephanum et fratres de Nicolinis de Sabio, sumptu et requisitione D. Blasii Rosetti (sic) presbyteri, in ecclesia majori organistæ;* MDXXIX, *mense septembris.* Cet ouvrage, dont les exemplaires sont rares, est un traité du chant de l'église. La seconde partie, intitulée *De Choro et organo compendium,* traite de l'exécution du chant et de l'ordre de l'office divin pour le chœur et pour l'organiste.

ROSSI (Émile), maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette, dans la première moitié du seizième siècle, et connu par un canon à quatre parties bien fait, rapporté par Kircher (*Musurgia univers.*, tome I, fol. 489), et dont on trouve la résolution en partition dans l'Histoire générale de la musique de Hawkins, t. II, p. 365. Une messe à six voix de ce compositeur est en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, cod. 45; elle a pour titre : *Ultimi miei sospiri.*

ROSSI (Jean-Marie), compositeur distingué, né à Brescia vers 1530, ne sut pas faire estimer son mérite à sa juste valeur, parce qu'il était d'une rare modestie. On ne connaît de lui que l'ouvrage qui a pour titre : *Libro primo de' Motetti a cinque voci dati in luce et corretti da Claudio di Correggio; in Venetia,* 1567, in-4° obl.

ROSSI (Jean-Baptiste), clerc régulier de l'ordre des PP. Somasques, naquit à Gênes dans la seconde moitié du seizième siècle, vraisemblablement au plus tard en 1550, car il dit, dans l'épître dédicatoire du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il était vieux quand il le composa. Il vécut dans le couvent de son ordre à Gênes, d'où l'épître dédicatoire de son livre est datée, le 2 janvier 1618. Il nous apprend aussi, dans le second chapitre de cet ouvrage, qu'il avait publié précédemment à Gênes, chez Jean Guariglio, un livre de philosophie dans lequel il avait traité de certaines questions spéculatives de la musique, et qu'on peut les consulter avec fruit. Son traité de musique a pour titre : *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparar contrappunto, con alcune cantilene a due, tre, quattro et cinque voci; stampa del Gardano in Venetia, appresso Bartholomeo Magni,* 1618, in-fol. de 115 pages. Cet ouvrage a de l'intérêt par les résolutions qu'on y trouve de quelques cas embarrassants de la notation proportionnelle des quinzième et seizième siècles, particulièrement des modes, des prolations et des proportions. Les chapitres 12 à 37 de la première partie du livre sont employés à ces sortes de résolutions. La deuxième partie est un traité de contrepoint où l'on trouve quelques bons morceaux de Jean-Baptiste Rossi dans un style relativement moderne.

ROSSI (Salomon), compositeur, vivait à Mantoue vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était juif de naissance, et suivant Wolff, qui lui donne le nom de *Rubeis* dans sa *Bibliotheca hebræa,* il était rabbin. On le trouve quelquefois désigné sous le nom de *Rossi de Mantoue.* On a sous le nom de Rossi : 1° *Il primo libro delle canzonette a tre voci;* Venise, 1589. — 2° *Il secondo libro* idem; Venise, 1592, in-4°. — 3° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1596, in-4°. Il a été fait une édition de ce recueil à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1598, in-4° obl., et Richard Amadino, de Venise, en a donné un troisième en 1607. Le second livre de ces madrigaux à 5 voix a été publié à Venise, chez Richard Amadino, en 1599; le troisième ibid., en 1609, et le quatrième ibid., en 1613. — 4° *Sonate, gagliarde, brandi e correnti a due viole col basso per il cembalo;* Venise, 1623, in-4°.

ROSSI (Louis), compositeur, né à Naples dans les dernières années du seizième siècle, vécut à Rome vers 1620, et y fit admirer ses ouvrages. Il se distingua particulièrement dans le genre de la cantate, dont il fut un des premiers auteurs. Pierre Della Valle fait l'éloge du talent de cet artiste, dans sa lettre à Guidiccioni sur la situation de la musique en Italie vers le milieu du dix-septième siècle, insérée dans le 2me volume des œuvres de J.-B. Doni (p. 249 à 264). Beaucoup de cantates de Rossi se trouvent en manuscrit au Musée britannique de Londres, nos 1265 et 1273, et dans la collection d'Aldrich, au collége du Christ, à Oxford, qui contient aussi plusieurs motets de sa composition, remarquables par la facture. On trouve dans la bibliothèque Magliabecchi, à Florence, une scène extraite de l'oratorio intitulé : *Giuseppe figlio di Giacobbe, opera spirituale, fatta in musica da Aloigi de Rossi, Napolitano, in Roma.*

ROSSI (Michel-Ange), né à Rome, excellent violoniste, organiste et compositeur, fut le meilleur élève de Frescobaldi. Il vécut à Rome depuis 1620 jusque vers 1660. En 1625, il donna à Rome, dans une société d'amateurs, un opéra intitulé : *Erminia sul Giordano.* Il joua lui-même dans le prologue le rôle d'*Apollon.* On

voit dans la préface de la partition, qu'il fit entendre des sons si doux et si moelleux sur son violon, qu'il justifia par là son triomphe lorsque les Muses l'amenèrent dans un char. L'opéra de Rossi fut publié à Rome en 1627. Rossi s'est fait aussi connaître avantageusement comme organiste, par un livre de pièces d'orgue et de clavecin intitulé : *Intabolatura d' organo e cembalo*, Rome, 1657. infol.

ROSSI (Lemme), professeur émérite de philosophie et de mathématiques à l'université de Pérouse, naquit dans cette ville en 1601. Il nous apprend, dans son *Sistema musico* (p. 95), que son maître de mathématiques fut le savant Joseph Neri. En 1628, Rossi fut professeur de philosophie à l'université de sa ville natale. Il mourut le 2 mai 1673, à l'âge de 72 ans, et fut inhumé dans l'église de *S. Maria Nuova* (1). On a de ce savant un traité sur les proportions des intervalles musicaux, sous le titre de *Sistema musico, overo musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi;* Pérouse, 1666, in-4°.

ROSSI (Christophe), chanteur et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle, était, en 1655, ténor dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, à Vienne. Il a laissé en manuscrit des messes, motets et introïts indiqués dans le catalogue de Parstorffer.

ROSSI (L'abbé François), chanoine de l'église métropolitaine de Bari vers 1680, naquit dans cette ville vers 1645 ; il est connu par la musique de quatre opéras, dont les titres sont : 1° *Il Sejano moderno della Tracia*, à Venise, 1686. — 2° *La Pena degli occhi*, représenté au théâtre *San-Mosè*, à Venise, en 1688.— 3° *La Corilda, o l'Amor trionfante della vendetta*, au même théâtre, dans la même année. — 4° *Mitrane*, opéra sérieux, représenté au même théâtre, en 1689. J'ai tiré de la partition de cet opéra un air de contralto de la plus grande beauté, qui a été chanté avec un brillant succès dans mon concert historique de la musique du dix-septième siècle, au mois de mars 1833. Je ne sais quel barbare a imaginé depuis lors d'instrumenter cet air avec des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes et des trombones. J'ai vu la partition ainsi ajustée en la possession d'une cantatrice. On a aussi de Rossi : *Salmi e messa (pro defunctis) a cinque voci, opera prima;* Venise, 1688, in-4°. La partition de son oratorio *La Caduta degli Angeli* se conserve chez les PP. de l Oratoire ou *Filippini* de Naples.

(1) *Voy.* les Recherches de Biographie Pérousienne de M. le comte Rossi-Scotti, placées en tête de son excellente monographie intitulée : *Della vita e delle opere di Francesco Morlacchi.* (Peruzia, 1861, p. XLI-XLII.)

ROSSI (Laurent), compositeur dramatique, né à Florence en 1760, fit ses premières études de musique sous la direction de Bartholomé Felici, son compatriote, puis alla demander des conseils à Paisiello, en 1775. Ce musicien célèbre qui s'éloignait alors de Naples pour se rendre en Russie, conseilla au jeune Rossi d'entrer au Conservatoire de San Onofrio ; ce qu'il fit, et pendant cinq ans il reçut les leçons d'Insanguine et de Cotumacci. De retour à Florence, il y écrivit d'abord beaucoup de musique d'église, et une cantate à trois voix pour le grand-duc Léopold, intitulée *l'Umanità*. Plus tard il composa les opéras dont les titres suivent : 1° *L'Ifigenia in Aulide,* à Gênes. — 2° *I due Fratelli ridicoli*, à Turin. — 3° *L'Antigono*, à Alexandrie. — 4° *Il Geloso in cimento*, à Monza. — 5° *Le due Cognate in contesa*, à Venise. — 6° *Lo Sposo burlato*, à Rome. Rossi a publié à Florence, en 1784, symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte ; 2 hautbois et 2 cors. On connaît aussi sous son nom six rondos pour le piano.

ROSSI (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Terni (États-Romains), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait représenter au théâtre *Tordinone* de Rome, pendant le carnaval de 1807, l'opéra intitulé *La Sposa in Livorno*. On a de ce maître un opuscule qui a pour titre : *Alli intendenti di contrappunto;* Terni, 1809, in-8°. Le livre posthume d'Adrien de la Fage (*Essais de Diphthérographie;* Paris, Legouix, 1864), fournit des renseignements sur cet opuscule et sur les circonstances qui le firent naître (p. 408) ; il en résulte que Rossi avait imaginé un système d'harmonie d'après lequel les accords employés pour l'accompagnement de la gamme ascendante l'étaient aussi pour la gamme descendante ; ce qui est impossible si le quatrième et le septième degré de la gamme ont les accords dissonants qui caractérisent la tonalité moderne. Un certain abbé De Angelis, ténor de la cathédrale de Rieti, avait attaqué le système de Rossi ; diverses lettres furent écrites à ce sujet par les deux adversaires, et la question fut soumise indirectement à l'abbé Baini (*voyez* ce nom), qui répondit par un écrit où il avait tâché de concilier les opinions opposées. C'est à la suite de cette espèce de jugement arbitral que Rossi publia son opuscule, dans lequel Baini est attaqué sans ménagement. Après l'avoir lu, celui-ci y fit une réponse qui n'a pas été publiée, mais qui existe en manuscrit à Rome, dans la bibliothèque *Ca-*

sanatense (Fonds Baini, o. II. 220), et qui a pour titre : *Risposita di Giuseppe Baini, cappellano cantore pontificio, all' opusculo del Sig. Maestro Giuseppe Rossi, impresso in Terni il.... 1809, col titolo : « Alli intendenti del contrappunto. » Opusculo dove, oltre la principal questione circa gli accordi da darsi alla scala si dilucidano alcuni punti quanto interessanti altretanto oscuri della scienza Musica.*

ROSSI (Louis), compositeur napolitain, mort jeune vers 1830, était fils d'un avocat et suivit la même carrière, mais avec peu de succès, parce qu'il n'avait aucun goût pour cette profession, qu'il n'avait embrassée que par déférence pour son père. Après la mort de celui-ci, son penchant pour la musique, comprimé jusqu'alors, se réveilla. Il prit des leçons de Sigismondo, ancien maître devenu bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, et se dévoua à la culture de l'art. On connaît de lui une messe à 4 voix avec orchestre, des vêpres, une cantate dramatique, beaucoup d'airs détachés, et des symphonies.

ROSSI (Lauro), compositeur dramatique, est né à Naples vers 1810, et a fait des études musicales au collége royal de musique de cette ville. Zingarelli fut son maître de composition. Le début de Lauro Rossi fut l'opéra intitulé *Costanza ed Oringaldo*, représenté à Naples en 1830. Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* de la même ville *Scomessa e Matrimonio*, qui ne réussit pas et qui fut suivi en 1832 de *La Sposa al letto. Il Disertore svizzero*, joué à Rome dans la même année, fut le premier succès réel et mérité du compositeur. Le même ouvrage fut ensuite représenté à Turin, à Palerme, et repris à Rome en 1837. L'opéra *Le Fuccine di Bergen*, écrit dans la même ville en 1834, fut moins heureux. Après son retour à Naples, Rossi écrivit *Amelia* pour le théâtre Saint-Charles; mais cet ouvrage ne réussit pas. Le jeune artiste prit une éclatante revanche à Milan, dans la même année, par son opéra intitulé *La Casa disabitata*, dont le succès fut des plus brillants, et qui fut joué avec la même faveur dans la plupart des villes de l'Italie, ainsi qu'à Paris, sous le titre *I falsi Monetari*. Avant de composer cet ouvrage, Lauro Rossi avait écrit pour le théâtre de Como *La Villana contessa*, à laquelle il attachait peut-être peu d'importance, et qui néanmoins réussit très-bien; cet opera fut joué ensuite avec succès à Turin, à Venise et à Naples. Il termina cette saison par *Leocadia*, opéra romantique qui fut représenté à Milan vers la fin de la même année. Immédiatement après, Rossi partit pour Mexico, où il était appelé pour diriger la musique d'un théâtre italien qu'on venait d'y former. Il y passa les années 1836 à 1839; puis il se rendit à la Havane, où il fut chargé des mêmes fonctions. Il y épousa, en 1841, Mlle Ober Mayer, cantatrice allemande dont l'éducation vocale avait été faite à Milan par les soins de Vaccaj et de Lamperti. En 1842, Lauro Rossi fut appelé avec sa femme à la Nouvelle-Orléans, et après deux ans de séjour dans cet Etat de l'Amérique, tous deux revinrent en Europe. De retour à Milan en 1844, Rossi écrivit immédiatement pour le théâtre de *La Scala* l'opéra bouffe *Il Borgomastro di Schiedam*, dont le succès fut brillant et qui fut joué à Turin, à Gênes, à Venise, à Naples, ainsi que dans beaucoup d'autres villes de second ordre. Cet ouvrage fut suivi, en 1845, de l'opéra bouffe *Il Dottor Bobolo*, joué sans succès à Naples et à Turin, et de *Benvenuto Cellini*, à Turin. *Azema di Granata*, joué à Milan en 1846, fut aussi représenté à Vienne peu de temps après. En 1847, Lauro Rossi écrivit à Turin *la Figlia di Figaro*, et à Milan, *Bianca Contarini*. Les agitations de l'Italie, en 1848, et les grâves événements qui s'y passèrent, imposèrent silence au compositeur; mais après que le calme eut été rétabli, il donna à Milan, en 1849, *Il Domino nero*. En 1850, j'ai connu M. Lauro Rossi à Milan : il venait d'être nommé censeur (Directeur des études) du conservatoire de cette ville. J'ai trouvé en lui un artiste de mérite et un homme aimable, simple et modeste. Je n'ai connaissance que d'un seul ouvrage composé par lui depuis cette époque; il a pour titre *l'Alchimista*, écrit pour le théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1853.

ROSSI (Luigi-Felice), professeur de musique et compositeur de mérite, naquit le 27 juillet 1805, à Brandizzo, près de Chivasso, dans le Piémont. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il apprit seul les principes de la musique et du solfége à l'aide d'un ouvrage élémentaire qui était tombé sous sa main, et il n'eut pas d'autre guide que son intelligence pour apprendre à jouer de la flûte. Destiné par sa mère à l'état ecclésiastique, il fit ses études au collége de Chivasso, et n'en sortit que pour entrer au séminaire de Turin. Cependant, n'ayant pas de vocation pour la carrière qu'on avait voulu lui faire, il sollicita et obtint la permission de quitter l'étude de la théologie pour se livrer à celle de la composition. Il se rendit alors à Naples, où il eut la bonne fortune de recevoir les leçons de Raimondi (*voye* ce nom), excellent professeur dont le profond savoir fut digne des plus beaux temps de l'ancienne école romaine. Le départ de

ce maître pour la Sicile ayant eu lieu avant que les études de Rossi fussent terminées, celui-ci devint élève de Zingarelli, compositeur médiocre et profeseur d'un esprit étroit, tout rempli de préjugés, qui fut très au-dessous de la réputation dont il jouissait. Sorti de son école, Rossi retourna à Turin. En 1835, il fit jouer au théâtre d'Angennes, de cette ville, l'opéra bouffe *Gli Avventurieri*, dont le livret avait été mis en musique dix ans auparavant par Cordella (*voyez* ce nom), pour le théâtre *Canobbiana*, de Milan. Imité du style de Cimarosa, l'ouvrage de Rossi, où l'imagination faisait défaut, n'obtint qu'un succès d'estime à Turin, et tomba à Milan. Le compositeur eut le bon sens de reconnaître qu'il n'avait pas le sentiment de la scène et se livra dans la suite à des travaux de musique d'église, plus analogues à son genre de talent. On connaît de lui plusieurs messes dans le Piémont, où elles jouissent de beaucoup d'estime : on cite particulièrement les messes solennelles en *ré* mineur et en *fa* mineur, qui ont été publiées à Turin ; une messe de *Requiem*, pour des voix d'hommes avec orchestre, à Milan, chez Ricordi ; d'autres messes auxquelles on a donné les noms des villes pour lesquelles elles ont été écrites, à savoir, les messes de *Corio*, *d'Alessandria* et de *Crescentino*, trois vêpres complètes ; un *Te Deum*, écrit en 1847 ; un *Magnificat* (en *mi* bémol) ; une messe *alla Palestrina*; les psaumes *Beati omnes*, *Lætatus sum*, *Confitebor* et *Laudate pueri*, plusieurs motets, enfin, les *Sette parole di Gesù Cristo sulla croce*, composition dédiée à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, dont Rossi était membre. Littérateur distingué, il a été le rédacteur de tous les articles qui concernent la musique dans *l'Enciclopedia popolare* de l'éditeur Pomba, de Turin, et du *Gran Dizzionario della lingua italiana* de Tomaseo. Il a traduit en italien le *Cours de contrepoint et de fugue* de Chérubini, le *Traité de composition* de Reicha, et les *Etudes de contrepoint* de Beethoven, d'après la version française et les notes de l'auteur de cette notice Collaborateur de la *Gazzetta musicale* de Milan, publiée par Ricordi, il y a fourni de bons articles. Instruit dans la théorie et la didactique de son art, il a formé plusieurs bons élèves. Rossi, dont la santé avait toujours été chancelante, est mort à Turin le 20 juin 1863. Il avait été pendant plusieurs années directeur de musique des écoles communales de cette ville.

ROSSI (M^me^ la comtesse DE) *Voyez* SONNTAG (HENRIETTE).

ROSSI. Une multitude de chanteurs et de cantatrices de ce nom ont occupé la scène en Italie, avec plus ou moins de talent et de succès, depuis 1835 jusqu'en 1855 environ. Parmi les ténors, on compte *Felice Rossi*, qui chanta à Bologne, à Vérone, et a la foire de Viterbe en 1834, à Ravenne en 1835, et qui disparaît après avoir été à la *Pergola* de Florence en 1837, et à Ferrare dans l'année suivante. — *François Rossi*, qui ne paraît sur les théâtres de Gênes, de Modène et de Rome, que pendant les années 1842, 1843 et 1844. — *Gaëtan Rossi*, qui chante à Milan en 1842, et qu'on retrouve à Alger trois ans après. — *Pierre Rossi*, attaché au théâtre *Valle* de Rome, en 1838, au *Fondo* de Naples deux ans après, puis à Berlin en 1841, à Copenhague en 1844, et à Bucharest en 1846. — *Rossi-Cicerchia*, à Novare en 1839, à Palerme dans l'année suivante et en 1845, à Naples en 1841. — *Paul Rossi*, au théâtre *Valle*, de Rome, en 1853. — Enfin *Rossi-Guerra*, à Parme en 1843, à Trévise, à Crémone en 1844, et à Saluzzo dans l'année suivante.

Dans la catégorie des basses on trouve *Frédéric Rossi*, qui chanta à Ferrare en 1838, à Crémone en 1840, et à Lucques en 1843. — *Gaëtan Rossi*, à Milan en 1843, à la foire de Bergame dans l'année suivante, et à Messine en 1845. —*Napoléon Rossi*, qui paraît avoir été artiste de talent et dont la carrière commença en 1836 à Lucques et à Venise. Il chanta ensuite jusqu'en 1850 à Milan, Turin, Gênes, Trieste, Rome, Florence, Modène, Vérone, Vicence, Padoue, Berlin et Pétersbourg. — *Charles Rossi*, chanteur bouffe, à Naples en 1840, à Parme en 1845, à Berlin dans la même année, et à Pétersbourg en 1848. — *Rossi-Corsi*, qui chanta à Turin en 1845, et à Monza dans l'année suivante.

Les cantatrices du même nom ne sont pas moins nombreuses ; les plus connues sont : *Joséphine Rossi*, qui chanta à Milan en 1836. — *Julie Rossi*, qui, après avoir paru sur plusieurs théâtres de l'Italie, chanta à Barcelone en 1835, et à la Havane en 1836, 1837 et 1838 ;— *Giovanna Rossi*, qui, après avoir chanté à Milan en 1841, fut engagée à l'Opéra-Comique de Paris en 1842 ; — *Thérèse Rossi* qui brilla à Venise en 1834, puis à la Havane en 1836, à Lima depuis 1842 jusqu'en 1845, puis à Valparaiso jusqu'en 1850. — *Virginie Rossi-Corry*, née en Angleterre, sœur de la cantatrice *Corry-Paltoni*, et femme de Napoléon Rossi, chanta à Livourne en 1835, à Florence en 1836 et 1838, à Rovigo et a Milan en 1841, et à Naples en 1834.— *Rossi-Galieno* eut quelque succès à Gênes en 1834, à Paris en 1835, à Nice en 1836, et à Céphalonie en 1841.

ROSSI-SCOTTI (Jean-Baptiste, comte de), né à Pérouse vers 1830, littérateur d'un esprit distingué, et amateur des arts dans ce qu'ils ont de plus sérieux et de plus élevé, est auteur d'une très-bonne monographie de son compatriote et concitoyen le compositeur de musique François Morlacchi. Elle a pour titre : *Della vita e delle opere del cavaliere Francesco Morlacchi di Perugia, primo maestro della real cappella di Dresda, direttore della opera italiana e delle musiche di Corte di S. M. il re di Sassonia. Memorie istoriche precedute dalla biografia e bibliografia musicale Perugina; Perugia, tipografia di Vicenzo Bartelli,* 1861, gr. in 4° de LI et de 140 pages, avec le portrait de Morlacchi.

ROSSINI (Joachim), le plus illustre, le plus populaire des compositeurs dramatiques de l'Italie au dix-neuvième siècle, est né le 29 février 1792 à Pesaro, petite ville de l'État de l'Église. Son père, Joseph Rossini, jouait du cor, et allait de foire en foire faire sa partie dans les orchestres improvisés des opéras de circonstance qu'on y organise chaque année; sa mère, Anne Guidarini, chantait des rôles de secondes femmes dans ces opéras forains. De retour à Pesaro, après la récolte de la saison, la famille Rossini y vivait le reste de l'année du mince produit de ses excursions dramatiques. Ce fut au sein de cette existence obscure et pauvre que se passèrent les premières années de celui qui, plus tard, a donné tant de lustre à son nom. Deux versions se sont répandues sur ce qui concerne son enfance : d'après la première, il n'aurait commencé l'étude de la musique qu'à l'âge de douze ans, sous un maître de Bologne. Suivant l'autre, il suivait déjà la profession de son père dès sa dixième année, jouant la deuxième partie de cor dans les opéras forains. Celle-ci est exacte. Ses parents ne songèrent à lui donner une éducation régulière de musicien qu'après avoir remarqué la beauté de sa voix : alors, c'est-à-dire en 1804, on lui donna pour maître Angelo Tesei, de Bologne, qui lui enseigna le chant, le piano, et lui fit chanter des solos de soprano dans les églises. Deux ans après, Rossini était déjà grand lecteur à première vue et accompagnateur habile. Ses parents conçurent le projet de tirer quelque avantage de son talent précoce, et de l'attacher, non plus comme simple corniste aux spectacles des foires de la Romagne, mais en qualité de *maestro al cembalo*. Le 27 août 1806 il s'éloigna de Bologne pour aller à Lugo, puis à Ferrare, Forli, Sinigaglia, et dans quelques autres petites villes. Pendant cette tournée, la mue de sa voix se déclara, et il cessa de chanter. Devenu, par cet accident, hors d'état de remplir ses fonctions de maître des choristes de théâtre, il rentra à Bologne, et le 20 mars 1807, il fut admis au lycée de cette ville, et y reçut de l'abbé Mattei des leçons de contrepoint.

Peu d'organisations musicales ont été moins bien disposées que celle de Rossini pour une soumission passive aux préceptes de l'école. Impatient d'écrire, et guidé par son instinct vers la carrière de compositeur dramatique, il ne comprenait pas l'utilité des exercices qu'on lui faisait faire dans l'art d'écrire d'un style pur et correct, à quatre, cinq ou six parties réelles, sur la gamme ou sur un plain-chant donné. Encore moins pouvait-il se décider à ne faire usage dans ce qu'il écrivait que d'harmonies simples et consonnantes sans modulations; lui dont le penchant naturel tendait vers ces associations d'accords où toutes les tonalités sont mises en un contact sans cesse variable. Toute la science de Mattei, assurément incontestable, était de peu de ressource pour diriger le génie d'un tel élève. Ce maître n'avait qu'une méthode, et les ressources de son esprit n'étaient pas assez riches pour la modifier en faveur d'une audacieuse intelligence (1). Après avoir conduit ses élèves pas à pas dans les variétés de l'art élémentaire désigné sous le nom de *contrepoint simple*, et lorsqu'il se disposait à les introduire dans les combinaisons plus difficiles des canons, des contrepoints doubles et de la fugue, il lui arriva de leur dire que la connaissance de ce contrepoint simple, objet de leurs études précédentes, n'était suffisante que pour écrire de la musique libre ; mais que pour le style

(1) Il ne faut pas croire toutefois ce qu'ont écrit certains journalistes du mépris qu'aurait eu Rossini pour les formes scientifiques de l'ancienne musique. Voici ce que lui-même m'en a dit dans une conversation sérieuse en 1841, à sa *villa*, près de Bologne. Je lui avais donné quelques jours auparavant mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, et lui avais dit en lui remettant ce volume : *Vous ne lirez pas cela ; mais je ne crois pas pouvoir mettre ce livre en des mains plus dignes que dans celles de l'homme qui a été créateur dans l'harmonie*. Il sourit et ne répondit rien. Quelques jours après, j'allai le revoir ; il vint au-devant de moi dans son jardin et entama immédiatement la conversation de cette manière : « J'ai lu votre ouvrage avec un grand intérêt : c'est une « chose curieuse que l'invention et les progrès de cette « harmonie, partie si essentielle de la musique. Si je « vous avais eu pour maître, mon cher Fétis, j'aurais été « ce qu'on appelle *un savant musicien*, car j'avais le goût « des combinaisons de la musique des anciens maîtres. « Le plus vif plaisir que la musique m'ait fait éprouver « est l'exécution en 1812, de quelques morceaux de Palestrina à la chapelle pontificale de Rome. Mais j'avais à « Bologne un...... qui, lorsque je lui demandais la « raison de ce qu'il me faisait faire, me répondait toujours par l'autorité de l'école. Je l'ai envoyé promener « et n'ai plus consulté que mon goût. »

ecclésiastique, il était nécessaire de posséder un savoir plus étendu. A ces mots, Rossini s'écria : « Maître ! que dites-vous? quoi; avec ce que « j'ai appris jusqu'à ce jour, on peut écrire des « opéras? — Sans doute. — C'est assez; je n'en « veux pas savoir davantage; car ce sont des « opéras que je veux faire. » Là, en effet, se bornèrent ses études scolastiques qui lui furent de peu de secours, parce que la négligence et le dégoût y avaient présidé; mais il y suppléa par une étude pratique, plus profitable pour un esprit de sa trempe : elle consistait à mettre en partition des quatuors et des symphonies de Haydn et de Mozart : de celui-ci surtout; car le génie de Mozart, incompris jusqu'alors en Italie, était en merveilleux rapport avec les juvéniles pensées du futur grand artiste. Maintes fois il m'a dit qu'il avait mieux compris les procédés de l'art, dans ce travail facile, qu'il n'aurait pu le faire pendant plusieurs années d'après l'enseignement de Mattei.

Les premières productions du talent de Rossini avaient été une symphonie à grand orchestre, des quatuors de violon, qu'on a eu le tort de publier contre le vœu de leur auteur, et une cantate intitulée *Il Pianto d'Armonia,* qui fut exécutée à Bologne le 11 août 1808. Il était alors âgé de seize ans et quelques mois. De retour à Pesaro dans les premiers mois de 1810, il y trouva chez quelques amateurs, particulièrement dans la famille *Perticari,* des protecteurs qui aidèrent ses premiers pas dans une carrière où il devait acquérir une gloire enviée de tous les musiciens de son époque. Ce fut par leurs soins que Rossini obtint un engagement pour écrire son premier opéra. Cet ouvrage fut joué pendant l'automne de 1810 au théâtre *San-Mosè* de Venise, sous le titre de *La Cambiale di matrimonio.* Le succès de cette production fut ce que pouvait être celui d'un petit opéra en un acte écrit par un compositeur de dix-neuf ans encore inexpérimenté. De retour à Bologne, Rossini y attendit l'occasion d'un second essai, qu'il fit dans l'automne de 1811, au théâtre *del Corso* de cette ville, dans un opéra bouffe intitulé *l'Equivoco stravagante.* Malgré le talent de la Marcolini, chargée du rôle principal de cet ouvrage, il ne réussit pas; mais Rossini se releva bientôt à Rome par le *Demetrio e Polibio,* écrit pour le théâtre *Valle,* de Rome, et qui fut joué par Mombelli et ses filles. Là se trouvait un délicieux quatuor où le génie du compositeur se révélait tout entier, et qu'on a depuis lors intercalé dans d'autres ouvrages du même artiste. Dès l'année 1812, l'admirable fécondité du génie de Rossini se manifesta d'une manière non équivoque; car il écrivit pour le carnaval *l'Inganno felice*, au théâtre *San-Mosè,* de Venise; au carême, *Ciro in Babilonia;* pour le théâtre, *Communale* de Ferrare; au printemps, *la Scala di seta,* pour le théâtre *San-Mosè,* de Venise; à l'automne, *la Pietra del paragone,* pour le théâtre de *la Scala,* à Milan; et dans la même saison, *l'Occasione fà il ladro,* pour Venise. Tout n'était pas bon dans ces cinq opéras écrits en si peu de temps, et dont la fortune ne fut pas égale; à peine a-t-on retenu les titres de *la Scala di seta* et de *l'Occazione fà il ladro;* mais un très-beau trio de *l'Inganno felice*, mais deux airs et surtout un chœur de *Ciro in Babilonia,* dont la délicieuse cantilène est devenue plus tard le thème de la cavatine du Barbier de Séville (*Ecco ridente*); mais la cavatine (*Ecco pietosa tu sei la sola*) et le finale du premier acte de *la Pietra del paragone,* ne laissaient plus de doute sur la richesse d'imagination du nouveau *maître.* Dans l'année suivante, *Tancredi,* écrit pour *la Fenice,* de Venise, et *l'Italiana in Algeri,* composé pour le théâtre *San-Benedetto* de la même ville, firent saluer leur auteur par l'opinion publique comme le premier des compositeurs dramatiques vivants de l'Italie. Le ton chevaleresque du premier de ces ouvrages; la noble mélancolie du rôle de Tancrède; l'intérêt soutenu pour la première fois d'un bout à l'autre d'un opéra sérieux italien, par une verve continue d'inspiration; une harmonie dont les successions piquantes étaient auparavant ignorées chez les compatriotes de Rossini; enfin une instrumentation dont les formes n'étaient pas moins nouvelles pour eux; tout cela, dis-je, procura à la création de l'artiste un de ces succès d'émotion qui sont les signes certains d'une époque de réelle transformation de l'art. L'abus de certains moyens d'effet, tels que les *crescendo*, les *cabalette*, et de singulières négligences de style et de facture semées, çà et là, faisaient mêler, il est vrai, les sévères improbations des critiques de profession aux élans de l'admiration des *dilettanti*, mais déjà l'auteur de *Tancrède* avait compris que les défauts de cette nature n'ont pour censeurs que les gens du métier, toujours en petit nombre, et que le public n'analyse pas ce qui l'émeut. Ce qu'il voulait, c'était le succès populaire; or, on doit avouer que jamais compositeur ne l'obtint d'une manière aussi complète, dans les beaux temps de sa carrière. En dépit des critiques dont ces innovations étaient l'objet; en dépit des efforts des partisans de l'ancienne école, Rossini n'eut plus de rivaux en Italie après le succès de *Tancrède.* Venise et Milan, Rome et Naples furent désormais les seules villes qui purent aspirer à l'honneur de l'engager : dès ce moment, il n'écrivit plus que pour leurs

théâtres. Milan eut la bonne fortune de le garder pendant toute l'année 1814 : il y composa *l'Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia*, charmante bouffonnerie qui n'a de pendant chez Rossini que *l'Italiana in Algeri*, et qui fut son dernier ouvrage de ce genre. En 1815, il ne produisit que l'*Elisabeth;* mais il l'écrivit pour le théâtre Saint-Charles de Naples, et cette prise de possession de la première scène lyrique de l'Italie lui parut assez importante pour qu'il y donnât tous ses soins. Après cet ouvrage, les années les plus actives de la carrière de Rossini, les plus étonnantes par l'importance des compositions, furent 1816 et 1817 : une grande cantate pour le mariage de la duchesse de Berry, et sept opéras, parmi lesquels on remarque *le Barbier de Séville, Otello, Cenerentola* et *la Gazza Ladra*, furent produits dans ce court espace de temps. Chacune de ces œuvres du génie aurait suffi pour faire la réputation d'un compositeur. Le *Barbier de Séville* fut écrit pour Rome : les phases de sa fortune y présentèrent une des circonstances les plus singulières de l'histoire de la musique dramatique. Le sujet du *Barbier de Séville* avait été traité en Russie par Paisiello (*voyez* ce nom), et cet ouvrage, transporté en Italie, y avait trouvé plus de censeurs que d'apologistes. Les Romains, particulièrement, l'avaient mal accueilli. Plus tard, ils se passionnèrent pour cette musique qu'ils avaient dédaignée, et la pensée de lui en opposer une autre sur le même sujet leur parut un sacrilége. *Torwaldo e Dorliska*, faible composition de Rossini qui avait précédé le *Barbier* à Rome, dans la même saison, ne lui donnait d'ailleurs point assez de crédit dans l'esprit des Romains, pour qu'ils ne considérassent pas son entreprise comme une condamnable témérité. Ce fut sous l'influence fâcheuse de ces préventions que fut donnée la première représentation du *Barbier de Séville*. Rossini a toujours pensé que le vieux maître napolitain n'était pas étranger aux dispositions hostiles de la foule compacte de ses ennemis dans cette soirée. Quoi qu'il en soit, l'orage qui avait grondé sourdement pendant tout le premier acte éclata au second, et l'exécution de ce chef-d'œuvre éternel de grâce et d'élégance coquette ne s'acheva qu'au milieu des témoignages les plus outrageants des improbations. Peu accoutumé aux événements de cette nature, Rossini ne voulut pas reparaître au piano dans la seconde représentation et prétexta une indisposition pour s'en dispenser. Il était profondément endormi lorsque, tout à coup, un grand bruit se fait entendre sous ses fenêtres; quelques personnes franchissent avec fracas l'escalier qui conduit à sa chambre; saisi de frayeur, Rossini se persuade que les partisans de Paisiello le poursuivent jusque dans sa demeure; mais ce sont les interprètes de sa musique, Garcia, Zamboni, Botticelli, qui viennent lui annoncer que l'ouvrage a été aux nues (*alle stelle*), et que les spectateurs inondent la rue à la lueur des flambeaux, pour lui donner un témoignage non équivoque de leur admiration. Cette prompte péripétie fit naître le plus vif étonnement dans toute l'Italie, et donna plus d'éclat au succès qu'une si belle composition devait obtenir. C'est dans le *Barbier de Séville* que Rossini employa à différentes reprises l'effet du rhythme à temps ternaires d'un mouvement rapide, qu'il avait essayé dans *Il Turco in Italia*, et dont il a fait depuis lors un fréquent usage.

De retour à Naples, et après y avoir donné aux *Fiorentini* le petit acte de la *Gazzetta*, il écrivit pour l'automne son admirable partition d'*Otello*, et trouva pour ce sujet autant d'accents pathétiques et passionnés, qu'il avait eu d'esprit et de finesse pour *Rosine* et pour *Figaro*. Quel est le musicien, le simple *dilettante*, qui ne se sente encore ému au souvenir de cette musique pénétrante des deux premiers actes si remplis d'énergie, et du troisième, où le génie du compositeur égale celui de Shakspeare, mais non dans le même sentiment. Les enthousiastes de Shakspeare se sont montrés sévères, disons le mot, injustes pour la musique de Rossini, parce qu'ils auraient voulu qu'il se fît traducteur des inspirations du créateur de la tragédie anglaise; mais c'est précisément parce qu'il est tout autre chose, parce qu'il est lui, génie indépendant, qu'il mérite toute notre admiration. Le sujet étant donné, il l'a senti et rendu avec l'originalité du musicien, de même que Shakspeare l'avait traité avec l'imagination du poëte. Une innovation signale aussi cette belle composition : c'est la complète disparition de l'ancien récitatif libre, remplacé par un récitatif accompagné, où l'instrumentation pittoresque donne un caractère plus décidé à chaque situation, une expression plus vive à toutes les passions. Par là, Rossini acheva de faire disparaître la langueur de l'opéra sérieux, que les plus grands compositeurs n'avaient pu éviter avant lui, dans les intervalles qui séparaient leurs plus beaux morceaux. Incessamment préoccupé de l'effet, Rossini y a peut-être trop sacrifié certaines parties de son art; mais on doit avouer que cette préoccupation lui a fait trouver des beautés inconnues avant lui.

Deux mois d'intervalle seulement séparent la première représentation d'*Otello* à Naples et la mise en scène de *Cenerentola* à Rome. Ce

charmant ouvrage n'eut pour interprètes que des chanteurs de second, et même de troisième ordre, et un orchestre détestable : il ne fit point alors l'effet que nous lui avons vu produire plus tard avec les artistes excellents attachés au Théâtre-Italien de Paris. Au printemps de 1817, *la Gazza ladra* fut donnée à Milan, et fit une profonde impression. Composition où les plus grandes beautés sont mêlées aux défauts les plus choquants, où l'inspiration libre et pure vient s'allier aux formules de convention basées sur les crescendos, les cabalettes, le retour fréquent des rhythmes animés, et le développement progressif de l'effet bruyant, *la Gazza ladra* reçut à la fois l'éloge et le blâme des gens de goût. Si l'on considère attentivement cette partition, on y voit avec évidence que le compositeur y a poussé jusqu'à ses dernières conséquences le système d'effet établi sur la sensation nerveuse, vers lequel il tendait depuis ses premiers essais. Il prouva du reste qu'il ne s'était pas trompé dans le plan qu'il s'était fait pour cet ouvrage sous le rapport du succès, car celui qu'il obtint fut une sorte de délire; mais il dut comprendre qu'il ne lui restait plus qu'à se répéter dans d'autres ouvrages, s'il ne changeait de manière, ou du moins s'il ne modifiait celle de sa dernière partition. On voit en effet que cette nécessité le préoccupa, car *Armide, Mosè, Ermione, la Donna del lago* et *Maometto II*, qui se succédèrent pendant les années suivantes, présentent des variétés où, malgré le retour de certaines formes habituelles, on découvre une tendance vers la couleur locale et l'expression caractérisée. Ainsi dans *Armide*, c'est la suavité et le ton chevaleresque qui dominent; dans *Mosè*, le sentiment religieux; dans *Ermione*, Rossini cherche la simplicité de la déclamation lyrique; dans *la Donna del lago*, il trouve avec un rare bonheur le caractère romantique et montagnard; dans *Mahomet*, d'heureuses oppositions de vigueur sauvage et l'accent du dévouement patriotique. A l'égard de ses partitions d'*Adelaide di Borgogna* (Rome, 1818), de *Ricciardo e Zoraide* (Naples, même année), d'*Eduardo e Cristina* (Venise, 1819,) et de *Matilde di Sabran*, bien qu'on y trouve de beaux morceaux, le ton y est en général plus vague, et le style y tient plus de la forme que de la pensée. *Bianca e Faliero* n'offre guère qu'un quatuor, morceau délicieux qu'on intercale aujourd'hui dans *la Donna del lago*.

Armide, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione, la Donna del lago* et *Maometto* furent écrits pour Naples. Depuis 1815, Rossini avait fixé sa résidence principale dans cette ville, parce que le directeur des théâtres (Barbaja) lui avait accordé un engagement annuel de 12,000 francs, sous la condition qu'il écrirait deux opéras chaque année, et dirigerait la mise en scène de quelques anciens ouvrages. Pendant plusieurs années, ce directeur de spectacles eut l'entreprise non-seulement des théâtres de Naples, mais de celui de *la Scala*, à Milan, et de l'Opéra italien de Vienne. Il y faisait entendre ses meilleurs acteurs, et la présence de Rossini était parfois une des conditions de ses marchés. C'est ainsi qu'en 1822, après être devenu l'époux de M^lle^ Colbran, première cantatrice des théâtres royaux de Naples, le maître alla diriger la musique de l'Opéra de Vienne, où sa *Zelmira*, chantée par sa femme, M^lle^ Ekerlin, Nozzari et David, obtint un brillant succès. Il est remarquable que l'Allemagne méridionale, et surtout Vienne, a montré pour sa musique un enthousiasme véritable, tandis qu'à Berlin elle était l'objet de critiques amères. On peut affirmer que le nord de l'Allemagne s'est montré complétement inintelligent à l'égard du génie le plus remarquable de son époque en musique. Mendelssohn même, si grand musicien qu'il fût, a montré un esprit étroit dans sa répugnance pour les œuvres de ce génie.

Après avoir reçu de la famille impériale et de la haute société de la capitale de l'Autriche l'accueil le plus flatteur, Rossini retourna à Naples, puis se rendit à Venise pour y écrire la *Semiramide*, le dernier ouvrage qu'il composa en Italie, et qui porte le cachet d'une nouvelle transformation de son talent. La richesse d'idées neuves, la variété des formes et leur tendance vers l'élévation du style, enfin la nouveauté des combinaisons instrumentales, donnent à cet ouvrage un prix considérable, quoiqu'on puisse y reprendre des longueurs et l'abus du bruit qui, devenu un modèle pour d'autres compositeurs, a été dépassé et nous a conduits aux excès de l'époque actuelle. Trop large pour les oreilles italiennes, au moment où elle fut écrite, *Semiramide* n'eut qu'un succès médiocre à Venise, dans le carnaval de 1823. Blessé d'une indifférence qu'il considérait avec raison comme une injustice, Rossini quitta sans regret la terre qui l'avait vu naître, pour se rendre à Paris et à Londres, où l'attendait l'enthousiasme le plus exalté. Il était à Paris, au mois de mai de la même année, et ne s'y arrêta que quelques jours parce qu'il avait un engagement dans la capitale de l'Angleterre, où il resta cinq mois, occupé de concerts et de leçons dont les produits s'élevèrent à la somme énorme de *deux cent cinquante mille francs*, y compris deux mille livres sterling

qui lui furent offertes par une réunion de membres du parlement. Au mois d'octobre, il retourna à Paris, où l'appelaient des arrangements faits avec le ministre de la maison du roi, pour la direction de la musique du Théâtre-Italien.

En Italie, les jouissances d'un compositeur dramatique sont peut-être plus vives qu'à Paris, parce que l'admiration s'y exprime d'une manière plus expansive : mais les disgrâces y sont plus poignantes, parce que l'improbation n'y a pas de retenue. L'habitude qui s'y est conservée de livrer au public la personne même de l'artiste, en le faisant asseoir dans l'orchestre pendant les premières représentations de l'opéra nouveau, porte atteinte à sa dignité si son ouvrage est défavorablement accueilli ; car c'est à lui-même que s'adressent les sifflets et les brocards. En France, quelle que soit la mauvaise fortune d'une œuvre dramatique, elle seule est compromise, et son auteur est toujours respecté. Bien que le succès y soit moins enivrant, au fond il satisfait davantage, parce qu'il est décerné d'une manière plus noble et plus intelligente. Il est donc permis d'affirmer que le temps où Rossini a joui de sa gloire la plus pure, la plus complète, est celui du long séjour qu'il a fait à Paris. Il avait fallu beaucoup de temps pour que sa renommée s'y établît, parce que les diverses administrations qui s'étaient succédé au théâtre-italien depuis 1813, époque du succès de *Tancredi* à Venise, semblaient avoir pris à tâche de laisser ses beaux ouvrages dans l'oubli. Médiocrement exécutés, ses opéras de *l'Inganno fortunato* et de *l'Italiana in Algeri* étaient les seuls qu'on y eût entendus, et ils n'y avaient pas réussi. Ce fut Garcia qui, à la fin de 1819, fit enfin connaître Rossini pour ce qu'il était, en faisant mettre en scène *le Barbier de Séville*. Peu s'en fallut pourtant que le sort de ce charmant ouvrage ne fût au théâtre de la rue de Louvois ce qu'il avait été au théâtre *Argentina* de Rome; car il ne manquait pas à Paris d'admirateurs de Paisiello qui trouvaient fort irrévérent qu'un jeune musicien osât refaire l'ouvrage d'un tel maître. D'ailleurs, assez médiocrement chanté par Mme Ronzi-Debegnis, le rôle de *Rosine* n'avait pas répondu à la réputation de l'opéra : il y eut donc, sinon une chute décidée, au moins un succès incertain. Ce ne fut qu'après un infructueux essai de la reprise du *Barbier* de Paisiello, et lorsque Mme Mainvielle-Fodor se fut chargée du rôle principal de femme, que la musique du maître de Pesaro fut goûtée, et qu'on en comprit tout le charme. Alors, chaque représentation augmenta l'enthousiasme du public et sembla transformer les spectateurs, comme le maître avait transformé la musique. *Le Turc en Italie*, *la Gazza ladra*, *Tancredi*, *Otello*, *Cenerentola*, vinrent tour à tour augmenter l'admiration et la rendre générale. Des éditions multipliées des partitions et de morceaux détachés de ces opéras ; des arrangements de ces morceaux pour tous les instruments, pour les corps de musique militaire et pour les orchestres de danse, complétèrent la métamorphose du goût français. Au milieu de ces circonstances, Rossini alla se fixer à Paris et recueillir les plus doux fruits de ses travaux. Accueilli, fêté, exalté, entouré d'égards et de distinctions, il dut grandir alors à ses propres yeux. Doué de l'esprit le plus fin, le plus brillant, et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il s'était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur, et ce fut celui qu'il adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Semiramis* et d'*Otello*. D'ailleurs, il s'était trompé. Sous une apparence de frivolité, les Français sont peut-être le peuple le plus sérieux du continent, et certainement c'est celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale. Plus tard, Rossini s'est convaincu de son erreur par l'expérience, et, modifié par l'âge, il a pris dans la société française la position qui convient à la grandeur de son talent.

Les engagements de Rossini envers le ministère de la maison du roi lui imposaient l'obligation d'écrire pour l'opéra italien et pour l'opéra français, mais la faveur dont il jouissait près de M. le vicomte de La Rochefoucault, chargé de l'administration des beaux-arts, fit faire beaucoup de concessions à sa paresse. Le premier ouvrage qu'il composa à Paris fut un opéra de circonstance pour le sacre de Charles X, intitulé : *Il Viaggio a Reims*. L'exécution de ce petit opéra fut confiée à une réunion bien rare de chanteurs, car on y remarquait Mme Pasta, Mombelli, Cinti (depuis lors Mme Damoreau), Zucchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini et Levasseur. L'année suivante (1826) Rossini arrangea son *Maometto* pour le grand Opéra, et le fit jouer sous le titre du *Siége de Corinthe*. Une partie de l'ancienne partition disparut dans ce travail, et fut remplacée par des morceaux nouveaux, au nombre desquels est le bel air composé pour Mme Damoreau, et la scène admirable de la bénédiction des drapeaux, au troisième acte. Le succès de cet arrangement d'un ancien ouvrage décida Rossini à faire un travail semblable pour son *Mosè* : mais ici la part de la musique nouvelle qu'il fallait écrire devint

plus considérable : un premier acte presque entièrement nouveau, les airs de danse et le superbe finale du troisième acte : enfin un air avec chœur de la plus grande beauté au quatrième, telle fut la part de travail nouveau de Rossini dans cet arrangement, qui obtint à juste titre le plus beau succès, en 1827. Un an après, il donna *le Comte Ory*, élégante et gracieuse partition dans laquelle Rossini fit entrer un grand morceau de son opéra italien *Il Viaggio a Reims*, et quelques autres fragments, mais dont la plus grande partie était composée de musique nouvelle.

Cependant les artistes attendaient depuis longtemps un grand opéra de l'auteur d'*Otello*, et désiraient pour sa gloire qu'il ne tardât pas plus longtemps à remplir sa promesse : il y satisfit enfin par *Guillaume Tell*, qui fut représenté à l'Opéra dans le mois d'août 1829. Le génie du grand artiste y avait subi une dernière et complète transformation. Devenu compositeur français par l'intelligence fine et profonde de l'action dramatique, par le sentiment des convenances et par une excellente déclamation dans le récitatif, il avait conservé tout son feu, toute son élégance, toute son abondance italienne de motifs heureux, et avait acquis plus de fini dans les détails, plus d'habileté dans la facture, plus de ces qualités enfin dont l'ensemble compose ce qu'on appelle *le style*. Le succès ne fut pas douteux pour les connaisseurs : ils proclamèrent unanimement la nouvelle partition de Rossini comme son plus bel ouvrage et comme un de ses plus beaux titres de gloire. Malheureusement le livret est mal fait, dénué d'intérêt, et abonde en contresens. Le public français, bien que sensible à la musique, n'a pas le don de faire abstraction de son intelligence pour se livrer au seul plaisir d'entendre de belles mélodies : l'absence de bon sens dans une pièce le décourage et nuit au plaisir que le compositeur lui fait éprouver. De là la courte durée des succès de *Guillaume Tell* à la scène, dans la nouveauté, tandis que les morceaux de cette œuvre sublime se trouvaient sur tous les pianos et se faisaient entendre dans tous les concerts. Toutefois, lorsque cet opéra fut repris à Paris pour le chanteur Duprez, il excita l'admiration générale, et obtint un succès plus populaire que dans sa nouveauté; succès tardif néanmoins, et qui n'a point fait oublier à Rossini sa résolution de ne plus écrire pour la scène française. Le lendemain de la première représentation de *Guillaume Tell*, l'auteur de cette belle partition jeta sa plume pour ne plus la reprendre. A trente-sept ans, il se considéra comme parvenu au terme de sa carrière, disant à ses amis, qui le pressaient d'y rentrer : « Un succès de plus n'ajouterait rien à ma re« nommée; une chute pourrait y porter atteinte; « je n'ai pas besoin de l'un, et je ne veux pas « m'exposer à l'autre. « Ce langage, qui a trouvé ses apologistes, nous apprend qu'en recevant un si beau génie de la nature, Rossini n'y sut pas allier au même degré l'amour de la musique; sentiment pur et noble qui fait cultiver l'art pour lui-même, et console l'artiste de ses disgrâces. En colorant son mécontentement contre la France d'une excuse plus spécieuse que solide, Rossini oubliait d'ailleurs que ce dépit était une injustice : car il déclamait contre le mauvais goût des Français au moment même où, délaissé dans son pays pour de nouveaux venus peu dignes de se mesurer avec lui, et méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne, il ne trouvait que cette nation demeurée fidèle à sa gloire. S'il y eût pensé plus mûrement, il aurait compris que lorque les chants auront cessé pour lui dans le monde entier, un seul écho résonnera des sons de sa lyre : ce sera celui de la France, d'où s'exhaleront encore les sublimes accents de *Guillaume Tell*.

La place de directeur du Théâtre-Italien qu'on avait donnée à Rossini lorsqu'il arriva à Paris, ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra : deux années lui suffirent pour le conduire à deux doigts de sa perte; car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. Malgré ses préventions aveugles pour Rossini, M. de La Rochefoucault finit par comprendre qu'un homme de ce caractère était le moins capable de conduire une administration, et, de concert avec lui, il le nomma intendant général de la musique du roi et *inspecteur général du chant en France*; sinécures qui ne lui imposaient d'autre obligation que celle de recevoir un traitement annuel de vingt mille francs, et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, *ses fonctions* venaient à cesser. Ces arrangements, si favorables au compositeur, avaient pour but de l'obliger à écrire pour l'Opéra, mais ils lui laissaient la propriété de ses ouvrages, et ne diminuaient nullement le produit qu'il devait en tirer. Si les choses fussent demeurées en cet état, Rossini aurait fait succéder à *Guillaume Tell* cinq ou six opéras; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit

à sa paresse, en le privant de son traitement. Dès lors une discussion s'éleva pour la pension de six mille francs réclamée par Rossini. La révolution de Juillet, disait-il, était certainement le moins prévu des événements qui devaient faire cesser ses fonctions : il demandait donc le dédommagement stipulé pour ce cas. De leur côté, les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient assimiler son sort à celui des autres serviteurs de l'ancien roi qui, privés de leurs emplois, avaient aussi perdu tous leurs droits; mais le malin artiste avait obtenu, comme un titre d'honneur, que l'acte de ses engagements avec la cour fût signé par le roi lui-même, et par là avait rendu personnelles les obligations de Charles X envers lui : cette habile manœuvre lui valut le gain de son procès.

Pendant les cinq ou six années que durèrent les contestations à ce sujet, Rossini avait continué de résider à Paris. En 1836 il retourna en Italie, dans le dessein d'y faire un voyage seulement, et de visiter ses propriétés, mais son séjour s'y prolongea, et l'incendie du Théâtre-Italien, où périt un de ses amis, le décida à s'y fixer. Il vécut d'abord quelque temps à Milan, puis alla s'établir à Bologne, où s'attachaient les souvenirs de sa jeunesse. Sa santé s'était altérée d'une manière assez grave : lorsque je le revis en 1841, je fus effrayé de son amaigrissement. Au mal physique qu'il éprouvait s'était ajoutée une maladie morale non moins sérieuse : l'ennui. Favorisé des biens de la fortune et comblé de gloire, il n'y trouvait pas la satisfaction qu'il s'était promise en les recherchant. L'organisation la plus merveilleuse, la succession de circonstances heureuses qui avaient aplani sa route, enfin, l'une des plus belles et des plus universelles renommées dont un artiste ait jamais joui, ne suffisaient pas pour combler le vide indéfini de son âme. C'est que, pour jouir de tout cela, il lui manquait une chose essentielle, sans laquelle le monde n'a rien de vrai : la foi! la foi dans l'art, dans les sentiments du cœur, dans la réalité du but de la vie en dehors des jouissances matérielles, dans l'avenir! la foi, sans laquelle notre existence n'est qu'une déplorable déception! Sans qu'il s'en doutât, Rossini était parvenu au résultat final du scepticisme, qui avait été sa philosophie pratique jusqu'à l'âge de cinquante ans. « Vous voyez ce « piano (me disait-il); il n'est ici qu'à la condi- « tion qu'on n'en jouera pas. » Pauvre grand homme! il croyait qu'il avait pu renoncer à la musique pour faire je ne sais quoi, comme on ôte un habit pour en prendre un autre! C'était elle qui lui manquait alors pour être heureux! elle, dont il semblait s'être fait un jouet dans sa jeunesse, mais en qui était toute la réalité de sa vie.

Un ami vint heureusement à son secours dans le moment même où j'étais près de lui : ce fut l'éditeur Troupenas. Rossini, dans un voyage fait en Espagne vers la fin de 1832, avait écrit à la hâte un *Stabat Mater* pour un amateur riche de ce pays. Troupenas proposa au maître, en 1841, de revoir cet ouvrage, de le retoucher et de le compléter par de nouveaux morceaux, ayant conçu le dessein d'en faire l'objet d'un certain nombre de concerts spirituels à Paris. Sans paraître attacher d'importance à cette proposition, Rossini se mit au travail, écrivit avec soin sa partition, et l'envoya à son éditeur. On parla bientôt à Paris d'un ouvrage nouveau de l'auteur de *Guillaume Tell*, qui, après douze ans de sommeil, avait enfin repris sa plume. Ce fut un événement. En spéculateur habile, Troupenas sut exploiter l'attrait de curiosité qui s'attachait à cette production nouvelle : toutes les ressources de la presse furent mises en œuvre pour que le retentissement fût universel; les concerts du *Stabat Mater* se succédèrent avec rapidité, la foule compacte s'y porta, et la faveur d'y être admis se paya au poids de l'or. Pendant ce temps des éditions de l'ouvrage se publièrent en différents formats et en partitions d'orchestre et de piano, avec les paroles latines, italiennes, ou françaises. A peine l'imprimeur put-il suffire à la rapidité de la vente des exemplaires. De toutes parts, dans les salons comme dans les concerts et les théâtres, on n'entendait plus que le *Stabat* de Rossini; enfin, pour que rien ne manquât au succès, la critique malveillante s'en mêla.

L'éditeur Troupenas s'était proposé simplement de faire une bonne affaire, et de profiter de l'admiration pour le maître que le chanteur Duprez venait de ranimer par le talent dont il avait fait preuve dans le rôle d'*Arnold* de *Guillaume Tell;* mais il fut, sans le savoir, le médecin le plus habile de tous ceux qui s'occupaient de la santé de Rossini. Au lieu de l'indifférence montrée souvent par ce grand artiste pour ses succès, dans sa jeunesse, il fit voir dans cette circonstance le vif intérêt que celui du *Stabat* faisait naître en lui. Incessamment préoccupé du soin d'étendre ce succès dans toute l'Italie, il faisait des traités avec les principaux directeurs d'opéra pour l'exécution de son ouvrage, choisissait lui-même les chanteurs, leur enseignait leur partie, et parfois présidait aux répétitions. Le sentiment de l'artiste s'était réveillé : par lui disparut l'ennui; avec lui revint la santé.

Quelques années heureuses pour Rossini avaient suivi le moment où je l'avais revu, quand éclatèrent les événements de 1848. Une antipathie ins-

tinctive pour les tendances révolutionnaires de son époque est chez le maître un des traits caractéristiques de son organisation. Les agitations tumultueuses dont Bologne fut alors le théâtre ne lui inspiraient que du dégoût : il ne sut pas assez le dissimuler, et quand vint le moment où l'on fit appel à son patriotisme pour des sacrifices d'argent en faveur de la révolution, ses dons furent, dit-on, une sorte de mystification qui souleva la populace contre lui ; il dut fuir à la hâte vers Florence, et les démagogues durent se contenter de le brûler en effigie. L'émotion causée à Rossini par ces événements avait été trop violente ; sa santé fut de nouveau compromise d'une manière grave, et son séjour à Florence fut une longue souffrance. Paris lui revint alors à la pensée : il prit la résolution d'y retourner. Le voyage fut lent et pénible, et les forces du maître semblaient épuisées quand il arriva dans la grande ville, en 1853. Le caractère de sa maladie était une affection nerveuse très-intense qui tenait de l'hypocondrie. Incessamment affectée de la crainte de la mort, son imagination avait besoin surtout d'être calmée. L'empressement de ses amis, l'affection qu'on lui témoignait de toutes parts, les soins des meilleurs médecins et l'exercice gradué de la promenade, firent disparaître par degrés les symptômes de son mal et finirent par amener sa guérison complète. Se retrouvant dans le milieu le plus satisfaisant pour son intelligence, entouré d'hommages rendus à son génie, et goûtant la satisfaction de la vie facile qu'on ne trouve nulle part aussi séduisante qu'à Paris, il y a repris sa verve et ses brillantes saillies, tempérées aujourd'hui par une bonhomie bienveillante qu'il ne laissait pas apercevoir autrefois.

Comme tous les hommes de génie, Rossini a exercé une active influence sur l'art de son temps. Cette influence ne se fait pas seulement apercevoir dans le nombre de ses imitateurs, mais dans la transformation complète de l'organisation musicale de sa nation. La mélodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d'importance à la scène, qu'ils n'admettaient l'harmonie qu'à la condition qu'elle n'en fût que le simple accompagnement. Il fallait que cette harmonie fût naturelle, que les dissonances y fussent rares ainsi que les transitions ; enfin, le goût passionné des Italiens pour le chant imposait aux instruments l'obligation de le soutenir sans le couvrir, et ne permettait qu'ils attirassent vers eux l'attention de l'oreille que dans les morceaux syllabiques de l'espèce désignée sous le nom de *note et parole*. La musique douce ou pathétique avait seule le privilége de plaire aux oreilles ultramontaines ; le bruit, les cris de notre opéra français leur étaient antipathiques. C'était dans ces conditions que tous les maîtres avaient écrit pour les théâtres d'Italie jusqu'au temps de Simon Mayr et de Paër. Quelque dures qu'elles puissent paraître aux compositeurs de nos jours, qui sans doute y verraient la dégradation de leur génie, elles n'avaient point empêché Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, de s'élever jusqu'aux beautés les plus émouvantes de l'expression dramatique, chacun d'eux ajoutant quelque forme, trouvant quelque combinaison nouvelle, et surtout inventant des mélodies dont notre siècle est plus avare. Telle était la situation de la musique de théâtre et du goût de la population en Italie à l'aurore de la carrière dramatique de Rossini. On ne peut nier qu'un jeune compositeur se trouvait alors dans l'alternative ou de recommencer ce qui avait été fait, ou de transformer l'art et les penchants de la nation. C'est pour cette œuvre dernière que Rossini avait été mis au monde ; mais le miracle de la transformation fut si complet, qu'il surpassa tout ce qu'on pouvait attendre d'un seul homme. Qui aurait pu croire en effet que moins de quinze ans lui suffiraient pour amener ses compatriotes à aimer une harmonie hérissée de dissonances et sans cesse modulant ? à partager leur attention entre le chant et les combinaisons des instruments ? enfin, à se passionner pour le bruit jusqu'à ne plus se contenter de l'orchestre le plus considérable, et vouloir sur la scène la bande militaire, les tambours et la grosse caisse ? Voilà pourtant où en vint toute l'Italie dans l'espace écoulé depuis *Demetrio e Polibio* jusqu'à *la Donna del lago* et *Semiramide*, c'est-à-dire, depuis 1812 jusqu'en 1823. Une seule chose restait à faire : c'était d'abandonner le chant pour les cris ; mais cette gloire ne devait pas être celle de Rossini : elle était réservée à ses successeurs. Homme de goût et chanteur habile, il s'indigne aujourd'hui de leur ouvrage ; cependant ses innovations devaient conduire à ce résultat, car les révolutions ne s'arrêtent pas où le veulent ceux qui les font. A des effets bruyants devait succéder un bruit intense, et l'excès devait arriver à ce point que l'art du chant ne résidât plus que dans l'énergie des poumons. Sans le remarquer, Rossini se trouve aujourd'hui dans la situation où étaient dans sa jeunesse les anciens maîtres qui se rencontrèrent sur sa route : il riait de leur blâme ; et lui-même blâme à son tour. Mais entre lui et ceux qui lui ont succédé, il y a toute la distance qui sépare l'homme de génie de la foule des imitateurs et

des exagérateurs. Un seul entre ceux-ci (Bellini) avait trouvé quelque nouveauté dans la combinaison des deux systèmes dramatiques de la France et de l'Italie; mais il avait peu d'idées, peu de variété dans les formes, et non-seulement il ne connaissait pas le mécanisme de l'art d'écrire, mais il n'en avait que médiocrement l'instinct. Il y avait loin de là à l'organisation si riche du maître de Pesaro.

Rossini avait dit à plusieurs de ses amis, lorsqu'il écrivait pour la scène, que la musique d'église serait plus tard l'objet de ses travaux; cependant il semblait avoir renoncé à la réalisation de cette promesse, lorsque Troupenas la lui rappela par la demande du *Stabat Mater*. On a vu quel fut le succès de cet ouvrage; son effet ne s'est pas affaibli après plus de vingt ans; car lorsqu'il est convenablement exécuté, il fait toujours éprouver de vives impressions à l'auditoire. Quelques critiques en ont blâmé le style, trop dramatique pour l'église; toutefois il ne faut pas considérer l'ouvrage à ce point de vue; car le maître ne s'est pas proposé d'en faire la séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais d'en prendre le texte pour un *oratorio*, ou plutôt pour une cantate religieuse destinée à des concerts spirituels. Tous les morceaux n'en sont pas également bien réussis; mais l'introduction (*Stabat Mater*), l'air de ténor (*Cujus animam gementem*), le quatuor (*Sancta Mater*), et l'air de soprano avec chœur (*inflammatus*), sont d'une beauté achevée. De plus, tout cet ouvrage est empreint d'un caractère d'originalité incontestable. Rossini vient de terminer une messe dont on parle au moment où cette notice est retouchée, mais qui n'est pas encore connue.

Dans ce qui précède, j'ai cité le plus grand nombre des ouvrages du grand artiste; mais je crois devoir en donner ici la liste complète, en les rangeant dans l'ordre chronologique, pour l'explication du développement du talent et du système de cet homme extraordinaire. Cette liste est composée des productions suivantes : 1° *Il Pianto d'Armonia*, grande cantate exécutée en 1808 dans le lycée de Bologne. — 2° Symphonie à grand orchestre, 1809. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, ibid. — 4° *La Cambiale di matrimonio*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise, 1810. — 5° *L'Equivoco stravagante*, en un acte, au théâtre *del Corso*, à Bologne, automne de 1811. — 6° *Didone abbandonata*, cantate composée pour Esther Mombelli, en 1811. — 7° *Demetrio et Polibio*, au théâtre *Valle* de Rome, 1811. — 8° *L'Inganno felice*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, carnaval de 1812. — 9° *Ciro in Babilonia*, opéra sérieux en deux actes, au théâtre Communal de Ferrare, carême de 1812. — 10° *La Scala di seta*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, printemps de 1812. — 11° *La Pietra del Paragone*, en deux actes, au théâtre de *la Scala* de Milan, automne de 1812. — 12° *L'occasione fà il ladro*, en un acte, à Venise, idem. — 13° *Il Figlio per azzardo*, au même théâtre, carnaval de 1813. — 14° *Tancredi*, opéra sérieux, à *la Fenice* de Venise, idem. — 15° *l'Italiana in Algeri*, au théâtre *San-Benedetto* de Venise, été de 1813. — 16° *Aureliano in Palmira*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1814. — 17° *Egle e Irene*, cantate inédite, composée pour une dame de Milan. — 18° *Il Turco in Italia*, opéra bouffe, en deux actes, à *la Scala* de Milan, automne de 1814. — 19° *Elisabetta*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles de Naples, automne de 1815. — 20° *Torvaldo e Dorliska*, en deux actes, au théâtre *Valle* de Rome, carnaval de 1816. — 21° *Il Barbiere di Siviglia*, au théâtre *Argentina* de Rome, idem. — 22° *La Gazzetta*, en un acte, au théâtre des *Fiorentini* à Naples, dans l'été de 1816. — 23° *Otello*, au théâtre *del Fondo*, à Naples, dans l'automne de 1816. — 24° *Teti e Peleo*, grande cantate, au théâtre *del Fondo*, en 1816. — 25° *Cenerentola*, au théâtre *Valle*, à Rome, dans le carnaval de 1817. — 26° *La Gazza ladra*, à *la Scala* de Milan, printemps de 1817. — 27° *Armida*, opéra semi-seria, à Saint-Charles de Naples, automne de 1817. — 28° *Adelaide di Borgogna*, au théâtre *Argentina* de Rome, carnaval de 1818. — 29° *Mosè*, opéra sérieux, à Saint-Charles de Naples, carême de 1818. — 30° *Ricciardo e Zoraide*, idem, automne de 1818. — 31° *Ermione*, opéra sérieux, idem, carême de 1819. — 32° *Eduardo e Cristina*, au théâtre *San-Benedetto*, à Venise, printemps de 1819. — 33° *La Donna del lago*, à Saint-Charles de Naples, automne de 1819. — 34° Cantate pour la fête du roi de Naples, au théâtre Saint-Charles en 1819. — 35° *Bianca e Faliero*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1820. — 26° *Maometto II*, à Saint-Charles de Naples, idem. — 37° Cantate pour l'empereur d'Autriche, au même théâtre en 1820. — 38° *Matilde di Sabran*, au théâtre *Apollo* de Rome, carnaval de 1821. — 39° *La Riconoscenza*, cantate pour une représentation au bénéfice de Rossini, au théâtre Saint-Charles, en 1821. — 40° *Zelmira*, au théâtre Saint-Charles, carnaval de 1822. — 41° *Il vero Omaggio*, cantate chantée pendant le congrès de Vérone, au théâtre des *Filarmonici*. — 42° *Semiramide*, à *la Fenice* de Venise, carnaval de 1823. —

43° *Sigismundo.* J'ignore où a été représenté cet ouvrage, qui est, je crois, la plus faible partition de Rossini. — 44° *Il Viaggio a Reims*, au Théâtre-Italien de Paris, dans l'été de 1825. — 45° *Le Siège de Corinthe*, à l'Opéra, dans le mois d'octobre 1826. — 46° *Moïse*, au même théâtre, en 1827. — 47° *Le Comte Ory*, au même théâtre, en 1828. — 48° *Guillaume Tell*, au même théâtre, en 1829. — 49° *Stabat Mater*, en 1841.

Rossini a composé une messe qui a été exécutée dans une campagne, près de Paris, en 1832. Enfin, on lui doit un recueil de douze mélodies charmantes à une et deux voix, sous le titre de : *Soirées musicales*, œuvre parfaite en son genre, et *trois chœurs religieux*, dont on a fait un grand nombre d'éditions. Il a écrit de la musique pour piano, connue de ses amis, mais qui est encore inédite (1863).

Associé de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France et membre d'honneur d'un grand nombre d'académies et de sociétés musicales, Rossini est un des trente membres étrangers de l'ordre du Mérite de Prusse, commandeur et chevalier de beaucoup d'ordres. Une multitude de notices biographiques plus ou moins inexactes et des écrits de toute espèce ont paru sur ce grand artiste : la liste en est trop longue pour trouver place ici ; je crois devoir ne citer que ceux-ci : 1° *Giuseppe Carpani*, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali;* Padoue, de l'imprimerie de la Minerve, 1824, 1 vol. in-8°. — 2° Beyle (sous le pseudonyme de Stendhal), *Vie de Rossini*, 1re édition, Paris, 1822, 1 vol. in-8°; 2me édition, Paris, 1824, 1 vol. in-8°, avec le portrait de Rossini. — 3° A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben;* Leipsick, 1 vol. in-8°. Ce livre est en partie traduit de celui de Beyle. — 4° *Vie de Rossini, célèbre compositeur, membre de l'Institut* (sans nom d'auteur); Anvers, 1839, in-12. — 5° Loménie (M. Louis de), *M. Rossini, par un homme de rien ;* Paris, 1842, in-8°. — 6° Œttinger (Édouard-Marie), *Rossini*, Leipsick, 1845, in-8° (en allemand); 2me édition, 2 vol. in-8° (roman satirique qui ne mérite que le mépris). Traduit en danois par M. Marlow; Copenhague, 1849, 2 vol. in-8°; en suédois, par M. Landberg ; Stockholm, 1850, 2 vol. in-8°, et en français par M. Blaes, inséré par extrait dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er mai, 15 id. et 1er juin 1854. Il y en a une autre traduction française publiée à Bruxelles, 2 vol. in-12. — 7° Escudier frères, *Rossini, sa vie et ses œuvres*, précédé d'une introduction par Méry ; Paris, 1854, in-18. — 8° Bettoni (Nicolo), *Rossini e la sua musica;* Milan, 1824, in-8°; traduit en français par l'auteur sous le titre : *Rossini et sa musique ;* Paris, 1836, in 8°. — 9° Musumacci (le comte Liborio), *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini ;* Palerme, 1834, in-8°. — 10° San Jacinto (M. de), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in riposta ad un parallelo trai medesimi*, etc.; Palerme, 1834, in-8°; Bologne, 1836, in-8°; traduit en français par M. de Ferrer, sous le titre : *Rossini et Bellini* etc. ; Paris, 1836, in-8°. — 11° *Observations d'un amateur non dilettante au sujet du Stabat de M. Rossini;* Paris, Duverger, 1842, in-8°.

ROSSINO (Jean-François), religieux cordelier du couvent de Rome, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un traité des éléments de la musique intitulé : *Grammatica melodiale teorico-pratica, esposta per dialoghi, nella quale con metodo chiaro, breve, facile a ragionato insegnasi il modo d'imparare anche di per se il canto ecclesiastico ;* Rome, Lazzarini, 1793, in-4°. Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker se sont trompés en plaçant cet écrit parmi les traités de mélodie.

ROSSUS (Pierre-Jérome), organiste à Worms, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *IV Missæ octo vocum ;* Francfort-sur le-Mein, 1614, in-4°.

ROSWICK (Michel), maître d'école dans un village de la Saxe, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il a publié un abrégé de plusieurs traités de musique, à l'usage des écoles primaires, sous ce titre : *Compendiaria musicæ editio, cuncta quæ ad practicam attineat mira quadam brevitate complectens;* Lipsiæ, 1516, in-4°. La deuxième éditiion a été imprimée à Leipsick par Wolffgang de Munich (*Wolffgangus Monacensis*), en 1518, in-4°, gothique de 15 feuillets non chiffrés. La troisième édition, publiée par le même, en 1520, est aussi in-4°, gothique. La date de 1619 indiquée par Forkel, dans sa Littérature générale de la musique (p. 277), est une erreur.

ROST (Nicolas), **ROSTHIUS** en latin, né à Weimar vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord musicien de ville dans le lieu de sa naissance, puis à Altenbourg, et entra en 1580 au service de l'électeur Palatin, à Heidelberg. Vers la fin de sa vie, il était pasteur à Cosmenz, près d'Altenbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Trente chansons allemandes religieuses et mondaines, à 4, 5 et 6 voix, Francfort, 1583. — 2° Trente nouvelles gaillardes agréables, avec des textes amusants, à 4 voix ; Jéna, 1594, in-4°. La deuxième partie de ce recueil a été publiée à Al-

tenbourg, en 1595. — 3° *Cantiones selectissimæ, vulgo motectæ appellatæ, fontibus ex Sionis derivatæ, sex octoque vocum*, recueil composé de dix-sept motets latins, à 6 et à 7 voix; Gera, 1614, in-4°.

ROST (Frédéric-Guillaume-Ehrenfried), magister et professeur de philosophie, né à Bautzen, le 11 avril 1768, fut d'abord recteur à Plauen, puis recteur de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il est mort dans cette position, le 12 février 1835, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *De insigni utilitate ex artis musicæ studio in puerorum educationem redundante*, Leipsick, 1800, in-4° de 20 pages Le sujet de ce morceau philosophique est plein d'intérêt; mais j'ignore comment l'auteur l'a traité. On a aussi de ce savant d'autres bonnes dissertations intitulées : 1° *Solemnia anni vertentis in ludo Thomano pridie calend. Januar. A. C. MDCCCV. Oratione latina celebranda. Inest : Oratio ad renovandum Sethi Calvisii memoriam;* Leipsick, 1805, in-4° de 24 pages. Ce discours est à consulter pour l'histoire des travaux importants de Calwitz dans la musique. — 2° *De necessitudine quæ litterarum studiis cum arte musica intercedit. Oratio ad inaugurandum scholæ cantorem, die XXX April. A Chr.* 1817 *recitata;* Leipsick, Klaubarth, in-8° de 35 pages. Ce discours a été prononcé pour l'installation du *cantor* Jean-Godefroid Schicht. Rost a aussi publié une très-bonne biographie de Georges Rhaw, dans son écrit intitulé : *Was hat die Leipsiger Thomasschule für die Reformation gethan?* (Qu'a fait l'école Saint-Thomas de Leipsick pour la réformation?), Leipsick, 1817, in-4° de 66 pages. La vie de Rhaw est contenue dans les pages 10 à 24, et l'on trouve, pages 44 à 60, la notice des écrits qu'il a publiés comme auteur ou comme éditeur.

ROSZAWOELGYI (Marc), compositeur hongrois, d'une famille israélite, mort à Pesth, le 23 janvier 1848, s'est rendu célèbre par sa *Marche de Ragoczy* et par un grand nombre de compositions instrumentales et vocales, dont le caractère appartient à la nation hongroise. Toute la musique de cet artiste a une verve entraînante par le rhythme. Le nombre de ses œuvres est d'environ cent; la plupart de ces ouvrages ont été publiés à Pesth, chez Wagner, et sont écrits ou arrangés pour le piano : leurs titres sont en langue magyare.

ROTA ou **ROTTA** (Antoine), luthiste et virtuose sur le cornet, né à Padoue, dans les dernières années du quinzième siècle, acquit une fortune considérable par ses talents. Il mourut à Padoue, en 1548. On connaît sous son nom un recueil de pièces de luth intitulé : *Intabulatura del Lauto, ossia ricercari, motetti, balli, madrigali e canzoni francesi; libro primo.* Venise, Antoine Gardane, 1546, in-4° obl. Il y a une autre édition de ce premier livre publiée à Venise dans la même année, mais sans nom d'imprimeur. On trouve des pièces de luth de Rota dans la première partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°.

ROTA (André), né à Bologne, vers 1540, fut un des meilleurs compositeurs de son temps, et directeur du chœur de l'église de *San Petronio* de cette ville. Les ouvrages connus sous son nom sont : 1° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; Venise, 1579, in-4°. — 2° idem, second livre; ibid., 1579, in-4°. — 3° *Motetti a* 5, 6, 7 *voci lib.* 1 : Venise, 1584, Gardane, in-4°. — 4° *Il primo libro di madrigali a* 4 *voci*, ibid., 1592, in-4°. — 5° *Motetti a* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *voci, lib.* 2; ibid., 1595, in-4°. — 6° *Liber primus Missarum quatuor, quinque et sex vocum;* ibid., 1595, in-4°.

ROTENBACHER (Érasme), co-recteur du collége de Saint-Égide à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition des chansons à deux voix intitulées : 1° *Diphona amœna et florida;* Nuremberg, 1549, in-4°. — 2° *Bergkreyen auf zwo Stimmen componirt*, etc. (Chansons à deux voix, suivies de quelques petits airs français choisis avec soin, pour être agréable à ceux qui aiment la noble musique); Nuremberg, 1551, in-4° oblong.

ROTENBURGER (Conrad), célèbre facteur d'orgues du quinzième siècle, était fils d'un boulanger, et naquit à Nuremberg en 1443. Il mourut dans cette ville en 1508, à l'âge de soixante-cinq ans. En 1477, il construisit le grand orgue des Récollets de Nuremberg, et vers la même année il fit le grand orgue de Bamberg, qu'il augmenta en 1493 de quelques touches au clavier, et de plusieurs soufflets. On trouve quelques renseignements sur ces instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 111).

ROTH (Chrétien), organiste à Leitmeritz, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de soixante-quatorze courantes à quatre et cinq parties; Dresde, 1624, in-4°.

ROTH (Guillaume-Auguste-Traugott), né près d'Erfurt en 1720, apprit les éléments de la musique dans cette ville, sous la direction d'Ad-

lung, et reçut de Walther des leçons de clavecin, à Weimar. En 1754, il se rendit à Berlin et s'y fixa en qualité de professeur de musique. Il a publié un recueil de chansons de sa composition, à Berlin, en 1757.

ROTH (Joseph), facteur d'orgues estimé, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a construit un positif dans l'église paroissiale de Strahow. Ses pianos avaient de la réputation en Bohême en 1796, époque où il vivait encore.

ROTH (Georges-Michel), professeur et prorecteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville le 12 février 1769, et y mourut le 3 janvier 1817. Au nombre de ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Ueber die bisherige Unmœglichkeit einer Philosophie des Bildes, der Musik und der Sprache* (Sur l'impossibilité jusqu'à ce moment d'une philosophie de la peinture, de la musique et du langage) ; Gœttingue, Diêtrich, 1796, 95 pages in-8.

ROTHE (Jean-Christophe), né en 1653, à Rosswein, en Misnie, apprit les éléments de la musique sous la direction de son père, qui était *cantor* dans ce lieu. Admis d'abord comme violoniste dans la musique du duc de Saxe-Cobourg, il quitta bientôt cette position pour entrer, en 1693, au service du prince de Schwarzbourg. Il mourut en 1722, laissant en manuscrit de grandes compositions pour l'église, telles que des Passions, musique de Pâques, etc.

ROTHFISCHER (Paul), violoniste au service du prince de Nassau-Weilbourg, naquit en 1746 à Altmannstein, en Bavière. Après avoir fait ses études au monastère de Wettenbourg, et au collége de Saint-Émeran, à Ratisbonne, il voyagea et entra, en 1789, au service du prince de Nassau. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

ROTT (Joseph), facteur d'orgues et de pianos à Prague, vers 1810, était élève de Reis. Ses instruments ont de la réputation en Bohême.

ROTTMANNER (Édouard), organiste de l'église Saint-Michel à Munich et bon violoniste, est né dans cette ville en 1790. Ett (*voy.* ce nom), excellent organiste de la même église, fut son professeur, et sous la direction de ce maître, Rottmanner a acquis une grande habileté sur l'instrument, et en même temps est devenu compositeur distingué dans la musique d'église et dans le style instrumental. Il a publié de sa composition : *Messe à 4 voix et orgue* ; Munich, Falter.

ROUBIN (Amédée DE), amateur de musique, pianiste, organiste et compositeur, né à Paris, le 22 avril 1822, a fait ses premières études de musique sous la direction de M. Nicou-Choron et de Robberechts. Plus tard, Napoléon Alkan (*voy.* ce nom) lui fit faire un cours d'harmonie. Pendant plusieurs années, M. Roubin se livra à la composition de la musique militaire et d'instruments à vent, que Carafa, alors directeur du *Gymnase de musique militaire*, fit exécuter par les élèves de cette école. M. Roubin a, depuis lors, organisé lui-même une société d'harmonie de 65 exécutants dans une commune du département de l'Eure, où se trouvent ses propriétés. Toutefois le goût de cet amateur se portait surtout vers la musique dramatique. En 1851 il a écrit une scène dramatique à 7 voix et chœurs, sous le titre : *La Chasse du Burgrave*. En 1853, il a fait entendre à Paris *Le Renégat de Tanger*, cantate à trois voix, et il a fait représenter avec succès au théâtre de l'Opéra de Rouen, le 9 février 1859, *La Perle de Frascati*, opéra-comique en un acte, dont le livret était de M. Émilien Pacini.

ROUCOURT (Jean-Baptiste), né à Bruxelles, le 28 octobre 1780, reçut les premières leçons de musique de Van Helmont, maître de chapelle de l'église SS. Michel et Gudule, puis se rendit à Paris, où il fut admis comme élève de l'école de chant du Conservatoire, au mois de février 1802. Sorti l'année suivante de cette école, il devint élève de Fiocchi, et se livra à l'enseignement. De retour à Bruxelles en 1812, il y a été longtemps le seul maître de chant en réputation. Ayant conçu le plan d'une école publique de musique, il ouvrit d'abord à ses risques et périls cette institution, qui fut régularisée en 1823, reçut un subside du gouvernement et prit le nom d'*École royale de musique*. Roucourt en fut nommé le directeur. La révolution de 1830 ayant fait fermer cette école, et un Conservatoire ayant été institué à Bruxelles en 1832 dans des proportions plus vastes, Roucourt y a été nommé professeur honoraire. Il est mort dans cette ville le 1er mai 1849. Cet artiste a publié : 1° Six romances avec accompagnement de piano ; Paris, Pleyel. — 2° Plusieurs autres romances détachées. — 3° *Essai sur la théorie du chant* ; Bruxelles, Weissenbruch, 1820, in-8° de 110 pages. Il a écrit aussi une cantate avec orchestre, à l'occasion du mariage du prince Frédéric des Pays-Bas avec la princesse Louise de Prusse, et les ouvrages suivants de musique religieuse : 1° Deux *Benedictus*, chœurs à 4 voix ; — 2° *Verbum caro*, solo de basse et chœur ; — 3° *Ecce panis*, solo de ténor ; — 4° *Ave verum*, chœur à 4 voix ; — 5° *O salutaris*, idem ; — 6° *Salve Regina* idem ; — 7° *Ave Maria*, solo de soprano.

ROUGEON-BEAUCLAIR (Antoine-Louis), guitariste amateur et compositeur, fut employé de l'administration des postes, à Paris, depuis 1802 jusqu'en 1829, époque de sa mort. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois trios pour deux guitares et violon, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois trios pour deux guitares, op. 2; Paris, Momigny. — 3° Trois grands duos pour guitare et violon, op. 7 ; Paris, Beaucé. — 4° Sonates pour guitare seule, op. 4 et 8, Paris, Leduc, Lemoine. — 5° Beaucoup de thèmes variés.

ROUGET DE L'ISLE (Joseph), homme de lettres et amateur de musique, né le 10 mai 1760, à Lons-le-Saulnier (Jura), était officier du génie au commencement de la révolution de 1789. Dans l'exaltation des principes de ce temps, il composa les paroles du chant sublime connu alors sous le nom d'*Hymne des Marseillais*, et plus tard sous celui de *la Marseillaise*. Rouget de l'Isle n'est pas l'auteur de la musique de ce chant, comme on l'a cru jusqu'à ce jour (1). On peut voir à ce sujet ce que j'en ai dit à l'article Navoigille; cependant il l'a publié comme sa propre composition dans son *Recueil de cinquante chants français*, (*voyez* ci-dessous). Ce chant, qui enflammait le courage des armées de la république, n'a pas peu contribué à leurs victoires. La célébrité de ce chant national et les services qu'il avait rendus ne purent sauver son auteur des persécutions de la terreur; emprisonné, et près de porter sa tête sur l'échafaud, il ne dut son salut qu'aux événements du 9 thermidor. Sorti de prison, il se rendit à l'armée des côtes de l'Ouest, et s'y trouva au moment du débarquement des émigrés français à Quiberon. De retour à Paris après ces événements, il fut négligé par les divers gouvernements qui se succédèrent, n'obtint aucune récompense, aucun emploi, et vécut dans une situation peu fortunée pendant près de quarante ans. Napoléon, qui n'aimait pas les républicains, le laissa dans le besoin où je l'ai connu en 1809. Rouget de Lisle s'était retiré, dans ses dernières années, à Choisy-le Roi, chez un de ses amis: il y mourut le 27 juin 1836. L'effet prodigieux

(1) J'ai fait insérer dans la *Gazette musicale de Paris* (n° 29, 19 juillet 1863) des recherches historiques par lesquelles j'établissais que les strophes de l'hymne célèbre de la révolution française ont été composées par Rouget de l'Isle sur un air connu en 1792, et que la belle mélodie populaire chantée postérieurement avait été composée par *Navoigille* (voyez ce nom), ainsi que le démontre le Chant de *la Marseillaise* gravé sous son nom en 1793. L'émotion produite par cette thèse se traduisit par une ardente polémique dans les journaux. Au reste, j'avais dit qu'il y avait un moyen de me réfuter victorieusement, à savoir, le dépôt en un lieu quelconque d'un exemplaire de l'hymne de Rouget de l'Isle, paroles et musique, qu'on assurait avoir été imprimé à Strasbourg en 1792; mais on ne put faire la production de cette pièce.

Depuis la publication du 6e volume de la *Biographie universelle des Musiciens*, où se trouvent les notices des frères Navoigille, certain journaliste m'a attaqué de nouveau, avec la grossièreté de langage qui lui est familière, m'opposant des faits qui ne vont pas à la question importante des dates. Pour mettre fin aux discussions sur ce sujet, je crois devoir fournir des preuves nouvelles de ce que j'ai établi dans ma thèse. Elles résultent de deux lettres qui m'ont été écrites au mois de septembre 1863, l'une par M. Benedit, professeur au Conservatoire impérial de Marseille, et qui rédige avec talent depuis plus de trente ans le feuilleton musical de *Sémaphore* de cette ville; l'autre, par M. Auguste Roehn, qui fut élève de Navoigille, et qui est domicilié à Batignolles (Paris), rue des Moines, n° 14. M. Benedit m'apprend qu'ayant fait des recherches à la bibliothèque de Marseille, il y a trouvé un journal révolutionnaire, rédigé par le citoyen Alexandre Ricord, où se trouve la relation d'un banquet de *sans-culottes* qui eut lieu le 24 juin 1792, et dans lequel furent chantés les couplets de Rouget de l'Isle, intitulés *Chant de guerre aux armées sur l'air de Sargines* (opéra de Dalayrac, joué en 1788). Après avoir rapporté ce fait M. Benedit ajoute : « *La Marseillaise* a été composée « au mois de mars 1792, à Strasbourg; or, si la musique « de cet hymne avait été faite en même temps que les « paroles et publiée, comme cela se pratiquait pour les « simples romances, comment peut-on admettre que le « 24 juin suivant, date du banquet des Marseillais, « on eût chanté l'hymme patriotique sur l'air de « *Sargines?* Il est incontestable que la musique n'était « pas faite alors. » Remarquons que ce fut quelques jours après ce banquet que les sans-culottes marseillais partirent pour Paris, où ils entrèrent en chantant sur l'air de *Sargines* l'hymne qui a pris d'eux son nom, et que ce fut aux accents de cet air qu'ils attaquèrent et prirent le château des Tuileries, le 10 août suivant.

La lettre de M. Roehn n'est pas moins significative : « En 1793, dit-il, j'avais pour professeur de musique « G. Navoigille aîné. Dans ses classes musicales venait « très-souvent son frère, Navoigille jeune, qui se pré- « tendait auteur de la musique de *la Marseillaise*, com- « posée et exécutée avant la révolution de 1789, chez « Mme de Montesson, dans son château de Neuilly, près « de Paris. Ce que je viens de dire m'a été souvent ré- « pété par plusieurs parents de Navoigille.

« Voici un autre fait. Au commencement de 1862, me « trouvant chez le sieur Bianchi, luthier à Paris, avec « Alexandre Boucher, premier violon du roi d'Espagne, « et ancien élève de Navoigille aîné, il nous dit que « dans l'origine, le chant de *la Marseillaise* avait été « noté sur un rhythme léger en complète opposition « avec celui de l'air actuel, et pour nous en donner « une idée, il nous le fredonna en mesure de *six-huit* « *allegro*, qui donnait à ce chant un caractère bizarre « de contredanse. »

Je puis citer aussi mes propres souvenirs : Lorsque l'armée française entra à Mons, ma ville natale, le lendemain de la victoire de Jemmapes (7 novembre 1792), les fifres et les musiques de régiments ne jouaient pas *la Marseillaise*, mais l'air de *la Carmagnole* et celui du *Pas de charge*. J'étais alors dans ma neuvième année et déjà organiste : mes souvenirs sont certains.

du chant des Marseillais l'avait fait surnommer le *Tyrtée de la France*. Plusieurs éditions de ce chant ont été faites à Paris, en 1795 et 1797. Il a été réimprimé et tiré à beaucoup d'exemplaires après les événements de 1830. Les autres productions de Rouget de l'Isle sont : 1° *Le Chant des vengeances;* Paris, V. Delormel, 1798. — 2° *Le Chant du combat*, Paris, 1800. — 3° *Tom et Lucy,* romance historique, avec accompagnement de piano et violon obligé; Paris, Pleyel, 1799. — 4° Romances avec accompagnement de piano et violon obligé, 4 recueils renfermant 24 romances, ibid. — 5° Cinquante chants français, paroles de différents auteurs, mis en musique par Rouget de Lisle; Paris, chez l'auteur, un volume grand in-4°.

ROUJOUX (....), vicaire à Fismes, en Champagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un bon ouvrage intitulé : *Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches; ouvrage curieux pour les savants et utile aux chapitres, aux fabriques et aux communautés;* Paris, Nyon, 1765, in-8° de 152 pages.

ROUQUET (....), peintre en émail, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, mourut à Londres en 1758. On a de lui un livre intitulé : *The present state of the arts in England,* Londres, 1755. Une traduction française de ce livre parut dans la même année, sous ce titre : *État des arts en Angleterre;* Paris, Jombert, 1755, in-12. Rouquet y traite de la musique et des concerts à Londres.

ROUSÉE, chantre de la chapelle de Henri II, roi de France, depuis 1547 jusqu'en 1559, d'après un compte original et manuscrit qui existe à la Bibliothèque impériale de Paris, et dont j'ai donné la notice dans la *Revue musicale* (t. XII, 15 septembre 1832, n° 33). On trouve plusieurs motets de ce musicien dans les septième et douzième livres de la collection publiée par Attaingnant (*voyez* ce nom). On voit par le compte dont il s'agit qu'Antoine Schmid s'est trompé dans son excellent ouvrage sur Petrucci de Fossombrone, lorsqu'il a confondu Rousée avec Cyprien de Rore (*voyez* le 3me *index* de ce livre.

ROUSSEAU (JEAN), violiste distingué, élève de Sainte-Colombe, vécut à Paris, en qualité de maître de musique et de viole, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Premier et deuxième livres de pièces de viole, avec des exercices sur plusieurs nouvelles manières de l'accorder,* Paris, chez l'auteur (sans date), in-4° oblong. — 2° *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvemens; avec les règles du port de voix et de la cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée; et un éclaircissement sur plusieurs difficultez nécessaires à savoir pour la perfection de l'art;* Paris, Chr. Ballard, 1678, in-8°. Trois autres éditions ont été publiées à Paris jusqu'en 1707; la cinquième a paru à Amsterdam, chez Pierre Mortier (sans date), in-8° de 87 pages. Il y en a une sixième imprimée à Amsterdam, chez Roger. — 3° *Traité de la viole, qui contient : une dissertation curieuse sur son origine; une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications; l'explication de ses jeux différents, et particulièrement des pièces par accords,* etc.; Paris, Chr. Ballard, 1687, in-8° de 152 pages.

ROUSSEAU (l'abbé JEAN-MARIE), né à Dijon, au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études littéraires et musicales dans la maîtrise de la cathédrale, en qualité d'enfant de chœur. Après avoir été maître de musique des cathédrales d'Arras et de Dijon, il obtint le même titre au chapitre de Tournai, et y eut un bénéfice avec le titre de chapelain. Il mourut dans cette ville en 1774, avec la réputation de savant musicien et d'homme de génie, qu'il ne méritait pas. Ses messes, particulièrement celle de *Requiem*, passaient pour des chefs-d'œuvre à Tournai; mais elles sont mal écrites et d'un style plat, comme toute la musique d'église qu'on entendait autrefois dans les cathédrales de France. En 1814, je fus chargé d'instrumenter la messe de *Requiem* de Rousseau qu'on voulait exécuter à Douai pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI; mais je fus obligé préalablement de corriger une multitude de fautes d'harmonie, de mauvaises successions, et de mouvements gauches et maladroits dans les voix. On a imprimé, de la composition de Rousseau, un recueil de messes intitulé : *Tres missæ quatuor vocibus nobili capitulo antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis dicatæ;* Bruxelles, Van Ypen (sans date), in-folio max°. Il y a de lui d'autres recueils de messes imprimés; mais je n'en ai pas les titres.

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES), illustre écrivain, naquit à Genève le 28 juin 1712, et mourut le 3 juillet 1778, à Ermenonville, près de Paris, dans une petite maison dépendante du château du marquis de Girardin. La vie de cet homme célèbre a été trop souvent écrite et placée dans des recueils biographiques, pour qu'il soit né-

cessaire de la donner ici. Je crois devoir m'abstenir aussi de parler de ceux de ses écrits qui n'ont pas de rapport avec l'objet de ce dictionnaire. Rousseau ne doit être considéré dans la *Biographie universelle des Musiciens* que comme compositeur, et comme écrivain sur la musique. N'ayant pas eu d'éducation musicale proprement dite, n'ayant même jamais appris régulièrement la musique, il fut toujours mauvais lecteur et médiocre harmoniste, bien qu'il eût à un éminent degré l'instinct et l'amour de l'art. Ce qu'il dit lui-même, dans ses *Confessions*, de son premier essai de composition à Lausanne, lorsqu'il était âgé de dix-neuf ans, prouve qu'à cet âge son ignorance était complète non-seulement dans l'art d'écrire en musique, mais même dans les principes du solfége. Depuis lors, il apprit ces principes en les enseignant, ou dans des études cent fois reprises et cent fois abandonnées; mais tous les musiciens savent que lorsque de pareilles études ne sont pas faites dans l'enfance, et lorsqu'un long exercice n'a pas rendu familières les difficultés, on ne parvient pas, dans l'âge mûr, à surmonter celles-ci.

Ce fut pourtant dans la musique que Jean-Jacques Rousseau chercha ses premiers moyens d'existence, lorsqu'à l'âge de vingt-neuf ans il se rendit à Paris, avec quinze louis et le manuscrit d'un nouveau système de notation musicale. L'Académie des sciences fut appelée à prononcer sur le mérite de ce système. Le manuscrit que Rousseau y avait lu, le 22 août 1742, était intitulé : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* : il a été imprimé dans les diverses éditions des œuvres complètes de cet écrivain, mais alors l'auteur ne crut pas devoir le publier sous sa forme primitive. Il revit son ouvrage, l'étendit, développa ses principes, et fit paraître son nouveau système dans une brochure qui avait pour titre : *Dissertation sur la musique moderne;* Paris, G.-F. Quillau, 1743, in-8°. Ce morceau a été aussi inséré dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau. Ainsi que tous ceux qui apprennent avec difficulté la musique et la savent mal, il s'était persuadé qu'il y a, dans les signes qui servent à l'écrire, mauvaise conception en ce qui concerne leurs éléments, et complication inutile dans leurs combinaisons. Il s'élève avec force, dans l'écrit dont il s'agit, contre « la quantité « de signes, de clefs, de transpositions, de « dièses, de bémols, de bécarres, de mesures « simples et composées, de rondes, de blan« ches, de noires, de croches, de doubles, de « triples croches, de pauses, de demi-pauses, « de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de « soupir, etc., dont se compose la notation, » et propose d'y substituer des signes qui, au premier aspect, paraissent beaucoup plus simples, puisqu'ils ne se composent que des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, pour la désignation des sept degrés de la gamme; mais qui, par la nécessité de les modifier pour distinguer les octaves, les toniques, les dièses et bémols accidentels, les durées, etc., et d'en changer la signification à chaque modulation, se multiplient en réalité au point de présenter un plus grand nombre de signes que la notation ordinaire. On peut voir dans le livre de Raymond intitulé : *Des principaux systèmes de notation musicale*, etc., une très-bonne analyse du système de J.-J. Rousseau (pages 94 à 118), et de ses vices radicaux. Toutefois Raymond n'insiste pas assez sur une objection essentielle qui peut s'opposer à toutes les critiques de la notation moderne et à tous les systèmes de simplification nés ou à naître; savoir, que ces simplifications, fussent-elles réelles dans leur conception, auront toujours le défaut, par leur simplicité même et leur uniformité (en les supposant complets et suffisants), de ne pas peindre immédiatement aux yeux les formes musicales et d'en frapper en même temps l'intelligence; avantage dont jouit la notation ordinaire, précisément par la diversité sensible d'éléments que lui reprochent ses détracteurs. La musique, dans son exécution, n'est point un art de lente analyse, où les signes se présentent un à un à la vue et à l'esprit, comme le supposent les médiocres musiciens auteurs de ces systèmes, mais une aperception simultanée de phrases complètes avec toutes les combinaisons de signes qui les expriment : or, plus il y a de diversité dans la physionomie de ces signes, moins il y a de danger de les confondre et d'en laisser échapper le sens. Natorp (*voyez* ce nom), qui reprit plus tard le système de notation par les chiffres, en le modifiant d'une manière heureuse, n'a prétendu l'appliquer qu'aux mélodies simples des cantiques à l'usage des enfants des écoles primaires, et n'a pas voulu en faire un système général de notation, à quoi ces signes ne pourraient servir. A l'égard de l'accusation portée contre J.-J. Rousseau par Laborde, par les compilateurs de l'Encyclopédie méthodique, et par Roquefort, dans l'article *Demotz*, de la *Biographie universelle* des frères Michaud, d'avoir emprunté son système au P. Souhaitty (*voyez* ce nom), accusation repoussée par les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens, Raymond a fort bien démontré qu'il y a identité entre les deux systèmes, en ce qui concerne la désignation des

notes, mais que celui de Rousseau a un avantage incontestable pour la représentation des durées.

Ainsi que toutes lès conceptions de nouveaux systèmes pour noter la musique, celui de J.-J. Rousseau n'avait eu aucun succès, et n'avait pas tiré son auteur de l'obscurité. Il essaya d'être plus heureux dans la composition d'un opéra intitulé *les Muses galantes*. On en fit une répétition chez le fermier général la Popelinière. Rameau, qui y assistait, déclara qu'une partie de cet ouvrage devait être d'un artiste habile, et que le reste appartenait à un ignorant qui ne savait pas même la musique. Il n'en fallut pas davantage pour faire intenter contre Rousseau une nouvelle accusation de plagiat, qui ne fut pas la dernière. Toutefois le duc de Richelieu, qui le protégeait, ne lui retira pas sa bienveillance ; il le chargea de retoucher les paroles et la musique de *la Reine de Navarre*, intermède de Voltaire et de Rameau, composé pour l'arrivée de la Dauphine, en 1745, et qui n'avait été joué qu'à la cour. Ce nouvel essai ne fut point heureux; *la Reine de Navarre* tomba à Paris, au mois de décembre de la même année. Découragé et dégoûté de la musique et du théâtre, Rousseau parut pendant quelque temps vouloir se livrer à d'autres occupations, mais ses liaisons avec Diderot et d'Alembert l'ayant fait choisir pour rédiger les articles de musique dans l'Encyclopédie, il se livra pour ce travail à des lectures sérieuses qui étendirent ses connaissances dans l'art; mais le temps qu'on lui avait fixé était trop court, et comme il le dit lui-même dans la préface de son Dictionnaire de musique, il fit vite et mal. Rameau, dont il avait critiqué le système dans quelques-uns de ses articles, fit paraître à cette occasion son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Rousseau jeta sur le papier, en 1755, une réponse à cet écrit, sous le titre : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie;* mais il ne la publia pas : elle ne parut qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres complètes.

Après les agitations où la publication de l'*Émile* jeta Rousseau, il s'était retiré à Motiers-Travers, en Suisse; ce fut là que, revoyant ses articles de l'Encyclopédie, et blessé de leurs imperfections, il conçut le projet de les retoucher, d'en augmenter la nomenclature, et d'en faire un dictionnaire de l'art et de la science. Cet ouvrage fut achevé en 1764, mais ne parut que quelques années après sous ce titre simple : *Dictionnaire de musique*, Genève, 1767, un volume in-4°, dont il fut fait les éditions suivantes : Paris, V. Duchesne, 1768, in-4° ; Amsterdam, 1768, 2 vol. in-12; Paris, V. Duchesne, 1774, un volume grand in-8°; Genève, 1781, 2 vol. in-8°; Deux-Ponts, 1783, in-8° ; Paris, Lequien, 1821-1822, 2 vol. in-8°. On le trouve aussi dans toutes les éditions des œuvres complètes de Rousseau. Une traduction hollandaise du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, par E. Van Heyligert, a été publiée à Amsterdam, en 1769, in-8°, et une traduction anglaise a paru à Londres, en 1771, in-8°, sans nom d'auteur; mais on sait qu'elle a été faite par W. Waring; celle ci n'est point achevée. Turbri a donné un *Abrégé du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau;* Toulouse, Bellegarrigue, 1821, in-12 de 140 pages. L'ouvrage original obtint, à l'époque de sa publication, le succès qui s'attachait à toutes les productions de son célèbre auteur; plus tard, il fut l'objet de critiques sévères et même injustes. Les moins raisonnables de ces critiques furent certainement celles de Ginguené, Framery, l'abbe Feytou, et des autres rédacteurs du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique (Paris, 1791-1818, 2 volumes in-4°) qui, prenant pour base de leur travail les articles du Dictionnaire de Rousseau, emploient dans des suppléments toute leur logique à en démontrer la fausseté ou l'insuffisance. Après eux est venu Castil-Blaze qui, dans la préface de son *Dictionnaire de musique moderne*, s'exprime ainsi : « Si le Dictionnaire de Rousseau est « venu jusqu'à nous, on ne doit l'attribuer « qu'aux déclamations éloquentes qu'il contient. « La partie didactique en est vicieuse presque « sur tous les points, et ses développements « obscurs et étranglés. L'auteur prouve à chaque « pas qu'il ignorait lui-même ce qu'il prétend « nous expliquer. Enfin, son ouvrage est in- « complet, en ce qu'il ne contient pas la moitié « des mots du vocabulaire musical. » Malgré cette critique, fondée sous quelques rapports, Castil-Blaze a emprunté plusieurs articles à l'ouvrage objet de sa critique; d'Outrepont en porte le nombre à trois cent quarante-deux. Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile; qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours, et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique, il montre d'ail-

leurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées.

Peu de temps après avoir fourni à l'Encyclopédie le travail qui est devenu la base de son dictionnaire, il composa son petit opéra intitulé : *le Devin du village*, qu'un succès d'enthousiasme accueillit en 1752. Pour apprécier cette composition à sa valeur réelle, il ne faut pas oublier quel était l'état de l'art à cette époque chez les Français; il faut comparer la monotonie des rhythmes et des formes de la plupart des airs des anciens opéras avec les gracieuses mélodies de l'ouvrage de Rousseau. Sans doute, la phrase y est souvent mal faite, l'harmonie laisse beaucoup à désirer, et la basse porte à faux dans plusieurs passages; mais un heureux instinct se manifeste dans les chants naïfs, élégants, de presque tout l'ouvrage, et ce genre de mérite est plus rare qu'on ne pense. Pendant plus de soixante ans, *le Devin du village* a été joué avec succès à l'Opéra et sur presque tous les théâtres de France. Les ennemis de Rousseau lui ont contesté la propriété de cet ouvrage et ont avancé qu'un musicien obscur de Lyon (Granet) en était l'auteur; mais outre que cette assertion n'a jamais été prouvée, il suffit de jeter les yeux sur un recueil de plus de cent romances et autres morceaux de sa composition intitulé : *Les consolations des misères de ma vie*, qui ne fut publié qu'après sa mort (Paris, 1781, in-fol., gravé sur cuivre par Richomme), pour acquérir la preuve que les touchantes mélodies de cette collection sont évidemment de la même main que les airs du *Devin du village*. Castil-Blaze a été le plus ardent des détracteurs de J.-J. Rousseau au sujet de cet ouvrage, dans son livre intitulé *Molière musicien* (t. II. pages 409-422), et dans celui qui a pour titre : *Théâtres lyriques de Paris. Académie royale de musique* (t. 1, page 193). Ce qu'il appelle *les preuves* du plagiat de J.-J Rousseau est pris des *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidanzat de Mairobert, ainsi que d'une anecdote insérée dans le *Journal encyclopédique* par un certain *Pierre Rousseau*, de Toulouse. Au reste l'anecdote a été rapportée de plusieurs manières différentes et l'on a cité, comme auteurs de la musique du *Devin du village*, plusieurs musiciens aussi inconnus les uns que les autres. Deux éditions de la partition de cet opéra ont été publiées à Paris (sans date, in-4°). Elle a été gravée de nouveau en format in-8° pour la belle édition des œuvres de J.-J. Rousseau publiée par Dalibon (Paris, 1824-28, 27 vol. in-8°). Les autres compositions dramatiques de cet homme célèbre sont : 1° *Pygmalion*, scène lyrique, ou mélodrame, Paris, 1773 (en partition) Rousseau est l'inventeur de ce genre d'ouvrage, où l'orchestre dialogue avec les paroles du personnage qui est en scène, et exprime les sentiments dont il est ému. On sait ce qu'est devenu ce genre aux spectacles des boulevards de Paris. Dans un livre intitulé : *Lyon, vu de Fourvières* (Lyon, 1833, in-8°) on trouve (pages 539-552) un morceau intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon*, dans lequel un musicien nommé *Horace Coignet* revendique la musique de *Pygmalion*, qu'il avait composée, dit-il, à la demande de Rousseau, pendant le séjour que fit à Lyon ce grand écrivain, en 1770. — 2° *Fragments de Daphnis et Chloé*, composés du premier acte, de l'esquisse du prologue, et de différents morceaux préparés pour le second acte; Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 3° Les six nouveaux airs du *Devin du village;* Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 4° *Les Muses galantes*, opéra ballet en trois entrées (paroles et musique), exécuté en 1745 chez le fermier général la Popelinière, représenté sans succès à l'Opéra en 1747, et en 1761 chez le prince de Conti (non publié).

Une troupe de chanteurs bouffes italiens vint à Paris en 1752, et obtint l'autorisation de donner à l'Académie royale de musique des représentations de quelques opéras de Pergolèse, de Leo, de Rinaldo de Capua, et de plusieurs autres compositeurs, alternativement avec l'Opéra français. J-J. Rousseau, Grimm et les autres coryphées du parti encyclopédique, se déclarèrent en faveur de la musique italienne contre la musique française; Grimm engagea le combat par sa *Lettre sur Omphale* (*voyez* Grimm, Frédéric-Melchior). Un partisan de la musique française prit la défense de celle-ci dans des *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale* (Paris, 1752, in 8°), et Rousseau, sous le voile de l'anonyme, répliqua par une *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1752, in-8°. Les bibliographes de la musique ont ignoré l'existence de cet opuscule, ou du moins n'ont pas su que Rousseau en est le véritable auteur. On a cependant la preuve qu'il lui appartient par les collections de ses œuvres faites avec son consentement à Neufchâtel (Paris), Duchesne, 1764-1779, et Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1769, 11 vol. in-8°, où l'on en a mis un extrait sous le titre d'*Extrait d'une Lettre à M*** concernant Rameau*. La lettre à Grimm a été insérée entière dans l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Paris, Lefèvre, 1819-

1820, 22 vol. in-8° (*Voyez* Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, t. II, p. 223). Cette lettre n'était qu'un agréable persiflage; mais après l'expulsion des bouffons, Rousseau ne garda plus autant de mesure. Avec ce ton dogmatique et paradoxal qu'il étayait toujours de l'attrait de son style admirable, il déclara que les Français n'avaient pas de musique et ne pouvaient en avoir, dans sa *Lettre sur la musique française*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1753, in-8°. L'effet que produisit ce pamphlet ne saurait se décrire; les acteurs et les musiciens de l'Opéra brûlèrent Rousseau en effigie dans la cour de l'Académie royale de musique, et malgré le succès du *Devin du village*, alors dans tout son éclat, les directeurs de ce spectacle lui ôtèrent ses entrées, qui ne lui furent rendues que plus de vingt ans après, sur les réclamations de Gluck. Une multitude de réponses, bonnes ou mauvaises, furent imprimées et lancèrent beaucoup d'injures contre l'auteur de la *Lettre sur la musique française*. La cour même prit part à cette querelle, qu'on présentait comme intéressant l'honneur national, et Mme de Pompadour ne négligea rien pour assurer le triomphe de la musique du grand Opéra contre ses antagonistes. Rousseau ne se vengea des traits lancés contre lui à cette occasion que par une plaisanterie fort spirituelle intitulée : *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, une feuille in-8°, sans nom d'auteur, de lieu, d'imprimeur, et sans date (Paris, 1753). Cette pièce se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau, ainsi que la *Lettre sur la musique française*. Il a été fait deux autres éditions séparees de cette dernière, l'une à Amsterdam, 1753, in-12, l'autre sans nom de lieu (Paris), 1754, in-12. On en trouve une analyse dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. I (1754), p. 57-68. M. J. Schlett en a publié une traduction allemande avec des notes, Sulzbach, chez Seidel, 1822, in-8°. Après avoir entendu les opéras de Gluck, Rousseau revint sur ses opinions concernant la possibilité d'un bon style de musique française, et en fit publiquement l'aveu. Il a témoigné sa haute estime pour les opéras de ce célèbre compositeur dans des *Observationssur l'Alceste*, et dans l'*Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Gluck*, qui n'ont paru qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres. Ses autres opuscules concernant la musique sont : 1° *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique*. — 2° *Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique*. — 3° *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Ces trois écrits ne se trouvent que dans les collections des œuvres complètes de l'auteur.

Sans être savant dans la théorie et dans l'histoire de la musique; sans avoir possédé une connaissance pratique de l'harmonie et du contrepoint; sans avoir même été assez habile lecteur pour déchiffrer une simple leçon de solfége, Jean-Jacques Rousseau exerça une grande influence sur la musique de son temps en France. La hardiesse de ses idées, le charme de son style, les singularités de sa vie, ses malheurs, attachaient à toutes ses productions un intérêt qui devait rejaillir sur ses œuvres musicales et sur ses opinions. Dans l'esthétique de la musique, il eut d'ailleurs des vues justes, élevées, et ce qu'il en a écrit n'a pas été sans fruit pour la réforme du goût des Français dans cet art.

ROUSSEAU (J.), acteur de l'Opéra de Paris, naquit à Soissons, en 1761 et fut admis dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville dès l'âge de neuf ans. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il en sortit à dix-sept ans, bon musicien et possédant une belle voix de ténor aigu, appelée alors en France *haute-contre*. En 1779, il débuta au théâtre de Reims et y produisit une si vive sensation par la beauté de son organe, qu'il fut bientôt signalé à l'attention des directeurs de l'Opéra. Un ordre de la cour le fit venir à Paris, et il débuta à l'Académie royale de musique en 1780. Le succès qu'il y obtint le fit admettre comme double de Legros. Après la retraite de celui-ci, Rousseau partagea avec Lainez les rôles du premier emploi de ténor, se réservant ceux qui exigeaient une certaine souplesse d'organe, tels qu'*Orphée* et *Atys*. Quoiqu'il ne connût que médiocrement l'art du chant, il y avait tant de charme dans sa voix, qu'il excitait toujours les plus vifs transports d'enthousiasme dans *Orphée*, et dans *Renaud*, de l'*Armide* de Gluck. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau en 1800, à l'âge de trente-neuf ans.

ROUSSEAU (Frédéric), violoncelliste, né à Versailles, le 11 janvier 1755, reçut des leçons de plusieurs maîtres, et perfectionna son talent sous la direction de Louis Duport. Admis à l'orchestre de l'Opéra au mois de mai 1787, il ne s'est retiré qu'en 1812, après vingt-cinq ans de service. Fixé depuis lors à Versailles, il y a ouvert une école de musique qui était fréquentée par un grand nombre d'élèves. Rous-

seau avait été l'un des fondateurs des beaux concerts de la rue de Cléry. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois duos concertants pour 2 violoncelles, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois idem, op. 4; ibid. — 3° Pot-pourri pour deux violoncelles; ibid.

Rousseau eut un frère aîné, né à Versailles, en 1748, qui entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste, en 1776, et qui ne se retira qu'en 1812, après trente-six ans de service. Il mourut en 1821. On a gravé de sa composition : 1° Huit trios d'airs connus, dialogués et variés pour 2 violons et basse, liv. 1 et 2, Paris, Boyer. — 2° Duos pour 2 violons, op. 3 et 5, Paris, Naderman.

ROUSSEAU (....), architecte à Paris, est auteur d'une brochure intitulée : *Considérations sur le théâtre de l'Opéra*, Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1823, in-8° de 16 pages.

ROUSSEL (François), compositeur français du seizième siècle, appelé par les Italiens *Rosselli*, passa en Italie, jeune encore, et se fixa à Rome, où il succéda à Dominique Ferrabosco dans la charge de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale, au mois de février 1548. Il ne conserva cette place que jusqu'à la fin de février 1550, parce qu'il fut alors obligé de quitter Rome, comme on le voit par un registre de cette chapelle où il est dit en parlant de lui : *Decessit ab urbe die* 26 *Februarii* 1550. On ignore quelle position il prit à cette époque, mais on sait qu'il retourna ensuite à Rome, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, en 1572. L'époque de sa mort est ignorée. Vincent Galilei fait l'éloge du talent de ce compositeur, dans son *Fronimo* (p. 61), et rapporte de lui deux chansons en tablature de luth. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a* 5 *voci*, Florence, Junte. — 2° *Chansons nouvelles mises en musique à* 4, 5 *et* 6 *parties;* Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1577, in-4°. On trouve des madrigaux de sa composition dans le recueil de divers auteurs publié par Gardane, à Venise, en 1557, et dans un autre recueil du même genre que Scotto fit paraître en 1561. Pitoni a trouvé en manuscrit une messe de Roussel dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso*.

ROUSSEL (Ferdinand), violoniste à Paris vers la fin du dix-huitième siècle, était premier violon du théâtre lyrique de cette ville en 1799. On a de lui un livre intitulé : *Guide musical, ou Théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1775, petit in-4° obl., gravé.

ROUSSELIÈRE (Jean-Baptiste-Charles de la), auteur inconnu d'un petit ouvrage intitulé : *Traité des languettes impériales pour la perfection du clavessin, nouvelle invention françoise présentée au Roi, à MM. de l'Académie royale, et à MM. de la musique de la chapelle de Sa Majesté, etc., avec un advis très-utile pour l'entretien de l'accord en tout temps*, Paris, 1679, in-8°.

ROUSSIER (l'abbé Pierre-Joseph), né à Marseille, en 1716, fit ses études au séminaire de cette ville, et y obtint la cure du quartier des Comtes. Dans un voyage qu'il fit à Paris en 1754, il obtint un canonicat à Écouis, en Normandie, et mourut dans ce lieu, vers 1790. L'abbé Roussier était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans sans connaître une note de musique; la réputation dont jouissait alors le système de la basse fondamentale lui inspira le désir d'étudier une chose dont tout le monde parlait; il se livra avec ardeur à la lecture des livres de Rameau, et quand il crut en avoir bien saisi les principes, il voulut essayer de les expliquer et d'en étendre l'application. Mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui n'apprennent pas la musique dans leur enfance, il n'en posséda jamais la pratique que d'une manière fort imparfaite, et s'égara dans ses recherches de théorie, lorsqu'il essaya d'abandonner le guide qu'il avait pris d'abord, pour se frayer une route nouvelle, considérée par lui comme la seule qui pouvait conduire à la vérité. Son premier ouvrage a pour titre : *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Duchesne, 1764, in-8° de 192 pages, avec une préface de 28 pages. Ce livre est divisé en trois parties; les deux premières ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau, mais dans laquelle Roussier a eu le mérite d'être le premier en France qui y ait fait entrer la considération de la succession des harmonies. La troisième est surtout digne d'attention par la proposition que l'auteur y fait d'admettre dans la musique un certain nombre d'accords alors inconnus, et qui sont le produit des combinaisons de la prolongation, de la substitution et de l'altération des intervalles naturels des accords primitifs. Il y a lieu de s'étonner qu'avec un faible sentiment musical, et guidé seulement par l'analogie, Roussier ait entrevu la possibilité du bon emploi de certaines harmonies que le génie de Mozart et de quelques-uns de ses successeurs a su mettre en œuvre. Malheureusement il était

hors d'état de distinguer ce qui est réellement bon dans ces harmonies, de ce qui est inadmissible. On trouve dans cette troisième partie de son ouvrage d'affreux accords qu'il considère comme excellents (*V.* mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, p. 111 et 112). Onze ans après la publication de son *Traité des accords*, il en fit paraître le complément dans un livre intitulé : *L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords*, Paris, 1775, in-8° gravé.

Jusque-là, Roussier s'était borne à expliquer, pour la pratique de l'harmonie, le système de Rameau; mais bientôt il abandonna cette route pour se livrer à des spéculations de théorie, basées sur un passage obscur de Timée de Locres, rapporté par Platon, qui lui fournit l'idée d'une progression triple de douze termes, dont Rameau avait déjà présenté les résultats dans sa *Génération harmonique* (p. 43 et suiv). Un bronze antique dont Montfaucon a donné la figure dans *l'Antiquité expliquée*, et qui représente la suite des sept planètes principales, commençant par Saturne et finissant par Vénus, lui fournit par analogie la gamme qu'il considère comme fondamentale : *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Il part de ce principe pour former la suite de douze quintes descendantes, *si*, *mi*, *la*, *ré sol*, *ut*, etc., et y applique le calcul de la progression triple, qui lui donne au douzième terme le chiffre 551,441, expression, selon lui, du comma d'*ut* bémol à *si*; d'où il tire la conséquence que les proportions des intervalles de Ptolémée, adoptées par Zarlino, et postérieurement par tous les géomètres, sont fausses. Ses autres conclusions sont que la semaine planétaire des anciens, dont le bronze de Montfaucon offre la représentation, est l'origine de la musique moderne. De plus, il soutient que les intervalles de l'échelle musicale des Grecs se prenaient en descendant; opinion déjà émise par Pepusch, et que Drieberg a reproduite de nos jours. C'est de ces rêveries que l'abbé Roussier a rempli les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Observations sur différents points de l'harmonie*, Genève et Paris, d'Houry 1765, in-8°. — 2° *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens, avec un parallèle entre le système des Egyptiens et celui des modernes;* Paris, Lacombe, 1770, in-4°. — 3° *Deux lettres à l'auteur du Journal des Beaux-Arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire*; Paris, 1771, in-12 (exemplaires tirés à part sur la composition du journal). — 4° *Notes et observations sur le Mémoire du P. Amyot concernant la musique des Chinois* (Paris, Nyon, 1779, in-4°). On a aussi de l'abbé Roussier : 5° *Mémoire sur la harpe nouvelle de M. Cousineau, luthier de la reine, mis au jour par M. F. Delaulnaye, du Musée littéraire de Paris;* Paris, Lamy, 1782, in-12 de 40 pages. — 6° *Mémoire sur le clavecin chromatique de M. de La Borde;* Paris, 1782, in-4°. — 7° *Nouvelle manière de chiffrer la basse continue* (dans la seconde partie de l'ouvrage intitulé : *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*); Paris, 1756. — 8° *Lettre à M. de la Blancherie, sur le clavecin de M. de La Borde* (dans les *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, 1781, n° 16). — 9° *Lettre sur l'acception des mots* basse fondamentale, *dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau* (*voyez* le 1er volume du Journal encyclopédique, 1783). Quérard lui attribue (dans *la France littéraire*, t. 8, p. 245) la *Méthode de musique sur un nouveau plan*, de Jacob (Paris, 1769, in-12), qu'il considère comme un pseudonyme; c'est une erreur qui se démontre par le privilége du roi placé à la fin de cet ouvrage; on y lit : « Notre amé le sieur Jacob, de notre Académie « de musique, nous a fait exposer, etc. » La Borde n'a pas mis de bornes aux éloges qu'il accorde à l'abbé Roussier, auteur d'une partie du troisième volume de son *Essai sur la musique;* selon lui (*Essai sur la musique*, tome III, page 679), « M. l'abbé Roussier a prouvé jusqu'à l'é« vidence que tous ceux qui ont écrit sur la mu« sique avant lui n'ont établi que de faux prin« cipes, parce qu'ils n'ont pas connu le seul « véritable, sublime par sa simplicité, et sa« tisfaisant à tous les égards (*sic*). Dans Athè« nes, on lui eût élevé des statues; on l'eût en« tretenu aux frais de l'État, pour l'engager à « professer publiquement un art qu'il possède « à un degré si éminent, etc. » De leur côté, les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens le représentent (t. II, p. 243 et 244) comme un cuistre aussi ignorant en physique et en géométrie qu'en musique; qui, sachant tout au plus les premières règles de l'arithmétique, entassa des calculs puérils pour soutenir des systèmes contraires à l'observation et à l'expérience. « Ce qui révolte le plus (disent-ils) dans « les écrits de ce pédant, c'est la hardiesse et la « présomption avec laquelle il décide sur tous « les objets, et l'impertinence avec laquelle il « traite les auteurs les plus célèbres, lorsqu'ils

« n'operent point selon ses avis... Les ouvrages « de l'abbbé Roussier sont aussi révoltants par « l'esprit de système, par les erreurs qu'ils « contiennent, par le ton de morgue et de pé- « danterie qui y règne, par la platitude du « style, etc. » Le pauvre abbé ne méritait, en vérité,

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité !

ROUVRON (Le baron DE), maréchal de camp, sortit de France, au commencement de la Révolution, et se retira en Angleterre, où il a publié *Les Révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Don Arteaga*, in-8° de 102 pages; Londres, 1802.

ROVELLI (Joseph), violoncelliste, né à Bergame, en 1753, fit ses études musicales à Milan, et y demeura pendant plusieurs années. En 1782, il entra au service de la cour de Parme, en qualité de virtuose de la chambre. Il eut pour élève de violoncelle l'infant don Louis. Rovelli est mort à Parme, le 12 novembre 1806. Plusieurs concertos et des solos de violoncelle de sa composition sont connus en Italie.

ROVELLI (Pierre), fils du précédent, naquit à Parme le 6 février 1793. Après la mort de son père, il fut recueilli par son aïeul, ancien violoniste de l'église Sainte-Marie-Majeure de Bergame, qui lui enseigna les premiers principes du violon. Les dispositions heureuses qu'il montra dans ses études musicales inspirèrent de l'intérêt au sénateur Alessandri, qui l'envoya à Paris, pour y recevoir des leçons de Rodolphe Kreutzer (*voyez* ce nom), dont il fut un des bons élèves. Après quelques années passées près de ce maître, il retourna à Bergame, où il fut nommé premier violon, puis chef d'orchestre de Sainte-Marie-Majeure et du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 8 septembre 1838. Dans un voyage qu'il avait fait à Vienne, il y épousa Micheline Fœrster, pianiste distinguée (fille du professeur de composition de ce nom), dont il eut un fils. Pierre Rovelli a laissé en manuscrit quelques concertos de violon et des quatuors pour instruments à cordes.

ROVETTA (Jean), né à Venise, dans les dernières années du seizième siècle, entra à l'église Saint-Marc comme enfant de chœur. Le 17 décembre 1623, il y fut admis comme chanteur parmi les choristes basses, aux appointements de 70 ducats. Ce fut alors qu'il devint un des meilleurs élèves de Monteverde. Il embrassa l'état ecclésiastique et fut attaché comme prêtre au service de l'église *San-Fantino*, puis il entra dans la congrégation de Saint-Silvestre. Le 22 décembre 1627 il succéda à Alexandre Grandi (*voyez* ce nom) dans la position de vice-maître de chapelle de l'église ducale de Saint-Marc, avec un traitement de 120 ducats. Il était fort pauvre, car dans les années 1635, 1640 et 1642, les procurateurs de Saint-Marc lui accordèrent, une première fois 40 ducats, et chacune des deux autres 20 ducats *per mera carità* (par simple charité), comme il est dit dans les registres de la cathédrale. Il écrivit la musique de l'opéra *Ercole in Lidia*, qui fut représenté au théâtre *della Cavallerezza* à Venise, en 1645. Il avait aussi commencé la composition d'*Argiope*, autre opéra, mais il n'acheva pas cet ouvrage, qui fut terminé par Alexandre Leardini d'Urbino, et représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1649. Rovetta succéda à son illustre maître Monteverde, dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, le 21 juillet 1643 (1). Il mourut au mois d'août 1668, et eut François Cavalli pour successeur. C'était, nonobstant son grand mérite, un homme simple et de mœurs douces. Ils vécut toujours avec sa sœur, nommée *Hélène*, dont le fils fut son élève et prit, par reconnaissance pour son instituteur, le nom de *Rovettino*. Par son testament, en date du 16 juillet 1667, il veut que son corps soit transporté la nuit dans une gondole à l'église Saint-Silvestre, et inhumé sans aucune cérémonie; mais il dispose d'un capital pour que chaque année, à perpétuité, dit-il, *la messe de mort, à deux chœurs, composée par moi, et écrite à Bologne, soit chantée, avec intervention des chanoines, ainsi que le motet* Ad Dominum cum tribularer, une fois à Saint-Marc, et une autre à l'église Saint-Silvestre (2). Ses productions connues sont: 1° *Salmi concertati per Vespri a* 5 *et* 6 *voci ed altri con due violini, e Motetti a*. 2 *e* 3 *voci con alcuni canzoni per sonare a* 3, *e* 4 *voci; op.* 1, *in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1626, in-4°. — 2° *Madrigali concertati a* 2, 3, 4 *e uno a sei voci, e due violini, con un dialogo nel fine et una cantata a voce sola, libro primo, opera seconda*; Venise, 1627, in-4°. Il y en a une réimpression faite à Rotterdam, en 1660, in-4°. — 3° *Motetti concertati a*, 3, 4 *et* 6 *voci, con la Litania della B. V. ed una Messa concertata a voci pari*, op. 3; *in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1635, in-4°. —

(1) La date du 8 octobre 1649, que j'ai donnée dans la 1re édition de cette biographie d'après le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli, n'est pas exacte : celle du 21 juillet 1643 est prise dans les registre de la chapelle ducale de Saint-Marc.

(2) Voyez le livre de M. Caffi *Storia della musica nella gia cappella di S.-Marco*, t. I, p. 266.

4° *Madrigali concertati a* 2, 3, *ed altri a* 5, 6 *e* 8 *voci, con due versi ed una cantata a* 4 *voci; libro* 2°, op. 6; ibid. 1640. — 5° *Salmi a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci con una Messa a* 3 *voci concertati con due violini ed altri stromenti*, op. 7; ibid. 1642. — 6° *Salmi a* 5 *e* 6 *voci, con* 2 *violini*, op. 8; ibid. — 7° *Salmi a otto voci e basso per l' organo.* — 8° *Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci, con violini se piace*, lib. 2, op. 9 — 9° *Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci, con litanie e* 4 *voci;* lib. 3, op. 10; ibid. 1647. — 10° *Salmi a otto voci. In Venetia, Aless. Vincenti.* 1644. — 11° *Madrigali concertati a* 2, 3 *e* 4 *voci, libro* 3°, *racoltati da Giov. della Volpe;* ibid., 1645. — 12° *Salmi per i vespri e compietà a otto voci da cantarsi alla breve secondo l'uso di S.-Marco;* ibid., 1662.

ROVETTINO (JEAN-BAPTISTE VOLPE, surnommé), neveu du précédent et son élève, a recueilli et publié quelques-uns des ouvrages de son oncle. Il n'est connu aujourd'hui que par la composition des quatre opéras, tous représentés à Venise, et qui ont pour titres : 1° *Antiope*, au théâtre Saint-Paul, en 1649. — 2° *Costanza di Rosmonda*, au même théâtre, en 1659. — 3° *Gli Amori di Apollo e Leucotoe*, au même théâtre, en 1663. — 4° *La Roselina*, au même théâtre, en 1664.

ROY (ADRIAN LE); *Voyez* LEROY (ADRIAN ou ADRIEN).

ROYER (CHARLES), facteur d'orgues à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a dû avoir de la réputation dans son temps, quoiqu'il soit tombé plus tard dans l'oubli; car il fut appelé à Marseille, pour y construire l'orgue de la cathédrale. Cette église a été récemment démolie pour cause de vétusté; lorsqu'on en démonta l'ancien orgue, qui y existait depuis deux siècles, on trouva ces mots sur le sommier du positif : *Carolus Royer Bruxellensis fecit anno* 1657.

ROYER (JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE), né en Bourgogne d'une famille noble, vers 1700, apprit la musique dans son enfance, et s'en fit un moyen d'existence après la mort de ses parents, qui le laissèrent sans fortune. Arrivé à Paris en 1725, il se fit connaître par la composition de plusieurs livres de cantates et de cantatilles, et par les opéras dont les titres suivent : 1° *Pyrrhus*, à l'Académie royale de musique, en 1730. — 2° *Zaïde*, en 1739. — 3° *Le Pouvoir de l'amour*, en 1743. — 4° *Almasis*, en 1750. Appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra en 1741, il fut nommé inspecteur de ce spectacle en 1753. La place de maître de musique des enfants de France lui fut accordée en 1746, puis il obtint la charge de compositeur de la chambre du roi. En 1747, il eut la direction du concert spirituel. On trouva dans ses papiers, après sa mort, beaucoup de musique de chambre, et la partition de l'opéra de *Pandore*, composé sur le poëme de Voltaire.

ROZE (L'abbé NICOLAS), né le 17 janvier 1745, à Bourg-Neuf, diocèse de Châlon, fut admis comme enfant de chœur de la collégiale de Beaune, à l'âge de sept ans. A peine âgé de dix ans, il fit exécuter dans cette église un motet avec orchestre. L'année suivante, il fut admis dans la musique du roi; mais ses parents se décidèrent à renoncer aux avantages qu'il pouvait en tirer, et lui firent achever ses études au collége de Beaune et au séminaire d'Autun. Au sortir de cette dernière école, il fit exécuter à Beaune, en 1769, une messe de sa composition qu'il porta ensuite à Paris, et qu'il présenta à Dauvergne, alors surintendant de la musique du roi. Ce maître lui fit faire, pour le Concert spirituel, un motet qui commença sa réputation. Les divers ouvrages qu'il écrivit pour les principales églises de Paris le firent choisir, en 1775, pour maître de chapelle de l'église des Innocents : mais des discussions avec l'autorité ecclésiastique lui firent donner sa démission quatre ans après, et le décidèrent à embrasser la carrière de l'enseignement de la musique, particulièrement de l'harmonie et de l'accompagnement. La Borde publia en 1780 un aperçu du système d'harmonie de l'abbé Roze, dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (p. 475-483). D'une application facile dans la pratique, cette méthode procura beaucoup d'élèves à son auteur. Après la mort de Langlé, en 1807, Roze fut choisi pour lui succéder dans la place de bibliothécaire du Conservatoire. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Saint-Mandé, près de Paris, le 30 septembre 1819. Il avait fait don, avant sa mort, à la bibliothèque confiée à sa garde des manuscrits de ses messes et motets, entre autres de la messe qu'il avait écrite en 1802, pour être exécutée à l'église Saint-Gervais, et d'un motet, composé pour le sacre de Napoléon, dont le finale (*Vivat in æternum*) a été chanté dans toutes les circonstances solennelles au temps de l'Empire. Ce morceau a été gravé à Paris, chez Janet. On a aussi publié de sa composition : 1° *Laudate pueri*, à 2 voix et orgue; Paris, Beaucé. — 2° Messe à 3 voix et orgue, Paris, Sieber. — 3° *Vivat Rex*, motet à 4 voix et orchestre; Paris, Janet. L'abbé Roze a écrit pour l'instruction des élèves du Conservatoire une *Méthode de plain-chant;* Paris, Troupenas, in-4°.

ROZOI (BARNABÉ-FIRMIN DU), né à Paris

en 1745, s'est fait connaître comme poëte et littérateur, mais sans pouvoir s'élever au-dessus de la médiocrité. On ne le cite ici que comme auteur d'une *Dissertation sur le drame lyrique;* Paris, 1776, in-8°. On y trouve des vues assez justes sur les qualités nécessaires du poëme d'opéra. Arrêté le 17 août 1792, à cause de son dévouement à la famille royale, du Rozoi fut traduit devant le tribunal révolutionnaire, condamné à mort le 25 du même mois, et exécuté le même jour.

RUBEI (Flavio), né à Lodi, fut chanoine de la cathédrale de cette ville, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a sous son nom un ouvrage qui a pour titre : *Psalmorum vesperarum totius anni diebus festorum quatuor vocum liber primus;* Venise, Ange Gardane, 1578, in-4°.

RUBEI (Emilio), sacristain et directeur du chœur de l'église de Lorette (*Santa-Casa*), dans les États Romains, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de sa composition, au nombre desquels sont ceux-ci : 1° *Motettorum* 2, 3 *et* 4 *vocum liber primus. Laureti, apud J. B. Schopinum*, 1642, in-4°. — 2° idem. *Liber secundus,* op. 3; ibid., 1645.

RUBERT (Jean-Martin), né à Nuremberg en 1615, apprit le chant, l'orgue et la composition dans cette ville, à Hambourg et à Leipsick. Ayant été nommé organiste de Saint-Nicolas, à Stralsund, en 1640, il occupa cette place pendant quarante ans, et mourut en 1680, à l'âge de soixante-cinq ans. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Weltliche-musikalische Arien mit* 2 *bis* 3 *Stimmen, eben so viel Instrument-Stimmen und dem Generalbass* (Airs de musique mondaine pour 2 et 3 voix, et autant d'instruments, avec basse continue); Stralsund, 1647. — 2° *Sinfonien, Scherzi, Balletti, Allemanden, Couranten und Sarabanden von* 2 *Violinen und Generalbass* (Symphonies, divertissements, ballets, allemandes, courantes et sarabandes pour 2 violons et basse continue); Greifswalde, 1650, in-4°. — 3° *Musikalische Seelen Erquickung,* etc. (Récréations musicales tirées des sermons d'hommes savants, pour une, deux et trois voix, avec instruments); Stralsund, 1664.

RUBINELLI (Jean-Marie), célèbre contraltiste, naquit à Brescia, en 1753, et débuta sur la scène à l'âge de dix-huit ans. Sa voix pure, flexible, et l'expression pénétrante de son chant, lui firent obtenir un brillant succès dès le commencement de sa carrière. En 1772, il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stutigard, et y demeura cinq ans; puis il retourna en Italie et chanta à Milan, en 1778; à Florence, en 1782; à Livourne, l'année suivante; à Naples, en 1784, et enfin à Milan, en 1785. Il reçut dans cette dernière ville des propositions de Londres, où il se rendit en 1786. Vers la fin de la même année, il était à Rome. En 1791, il obtint un succès prodigieux à Vicence, dans *la Morte di Cleopatra*, de Nasolini. Il se fit également applaudir à Vérone, au carnaval de 1792, dans l'*Agesilao*, d'Andreozzi. Retiré du théâtre, en 1800, il se fixa à Brescia, où il passa sa vieillesse avec un neveu qu'il aimait beaucoup. Il y mourut en 1829, à l'âge de soixante-seize ans.

RUBINI (Le Fr. Bonaventure), cordelier au couvent de Montichio, en Sicile, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, à Palerme, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Messe concertate a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 voci, op. 1, Palerme, P. Scaglioni, 1645, in-4° — 2° *Il primo libro de' Motetti concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, op. 3, Palerme, Fr. Terranova, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que celui-ci est une deuxième édition.

RUBINI (Jean-Baptiste), le ténor le plus célèbre de l'époque actuelle, est né le 7 avril 1795, à Romano, petite ville de la province de Bergame. Fils d'un professeur de musique, il apprit les éléments de cet art dès ses premières années : à l'âge de huit ans, il chantait déjà dans les églises, ou faisait sa partie de violon dans l'orchestre. Plus tard il fut confié aux soins de Don Santo, prêtre, organiste à Adro, près de Brescia, qui avait des connaissances en harmonie et dans l'art du chant. Après avoir exercé la voix du jeune Rubini, il décida que cet enfant n'avait aucune disposition pour le chant et le renvoya à son père, qui, convaincu de l'erreur de l'organiste d'Adro, ne continua pas moins à donner des leçons à son fils, et le fit débuter, à l'âge de douze ans, dans un rôle de femme. Après cet essai, Rubini se rendit à Bergame, avec un engagement pour jouer des solos de violon dans les entr'actes et chanter dans les chœurs. Son premier essai comme chanteur, sur le théâtre de cette ville, fut dans un air de Lamberti, qu'on avait introduit dans une comédie : il y eut un succès d'enthousiasme, et obtint de l'entrepreneur *cinq francs* de récompense. Le souvenir de cette anecdote égayait encore l'artiste célèbre dans ses dernières années. Cependant il eut le chagrin de voir son triomphe effacé par le refus que fit l'entrepreneur de Milan de le recevoir parmi les cho-

ristes de son théâtre, parce qu'il n'avait pas assez de voix. L'engagement qu'on lui offrit pour entrer dans une troupe ambulante qui se rendait en Piémont, fut la seule ressource qui lui restât. Arrivé à Fossano, Rubini y chanta les rôles de premier ténor, ainsi qu'à Saluzzo et à Verceil. Dans cette dernière ville, il trouva un violoniste nommé Madi, avec qui il s'associa pour donner des concerts ; mais leur tournée à Alexandrie, Novi et Valenza, ne fut pas heureuse; ils furent obligés de retourner à Verceil. La misère qui accompagnait Rubini dans toutes ses excursions l'engagea à quitter la troupe ambulante pour se rendre à Milan. Il n'y put trouver qu'un engagement de quarante-cinq francs par mois, pour l'automne, à Pavie. Les succès qu'il y obtint le firent appeler pour le carnaval de 1815 à Brescia : il y eut mille francs pour trois mois. Ce prix fut doublé au printemps suivant pour le théâtre *San-Mosè* de Venise, et enfin Barbaja l'engagea pour le théâtre des *Fiorentini*, à Naples, moyennant quatre-vingt-quatre ducats par mois. Après une année, Barbaja voulut renvoyer Rubini, quoiqu'il eût obtenu la faveur du public, et ne consentit à le garder qu'à la condition de réduire ses appointements à soixante-dix ducats. Le chanteur aurait pu trouver ailleurs des conditions plus avantageuses; mais il voulait rester à Naples où il recevait d'utiles leçons de Nozzari. Toutefois, en souscrivant aux dures conditions de l'entrepreneur, il lui dit avec l'assurance de l'artiste qui sent ce qu'il vaut et ce qu'il peut devenir : *Vous profitez des avantages que vous donne ma position; mais je vous rattraperai cela plus tard.* Il ne s'était pas trompé :, quelques opéras écrits pour lui en 1816 et 1817, l'impression profonde qu'il produisit à Rome dans *la Gazza ladra*, et d'autres brillants succès qu'il obtint à Palerme et après son retour à Naples, firent enfin élever son traitement à une somme convenable. Ce fut en 1825 qu'il parut à Paris pour la première fois : il y débuta le 6 octobre par le rôle de Ramiro, de *Cenerentola*. Le charme de sa voix ; un style qui lui était propre et qu'il n'a emprunté à aucune école, une rare élégance de vocalisation et des ornements de bon goût y assurèrent son triomphe. *La Donna del lago, la Gazza ladra* et *Otello* consolidèrent sa réputation et lui firent donner par les journalistes la qualification de *roi des ténors*. Barbaja, qui avait cédé Rubini à l'administration du Théâtre-Italien de Paris, le réclama au bout de six mois. Rentré à Naples en 1826, l'excellent chanteur fut envoyé ensuite à Milan, puis à Vienne, où il avait déjà été en 1824. Dans cet intervalle, le *Pirate* et *la Sonnanbula*, de Bellini, ainsi que l'*Anna Bolena*, de Donizetti, avaient enfin fourni à Rubini le genre de musique qui convenait le mieux à son talent et à son organisation : il s'y montra très-supérieur à ce qu'il avait été dans les opéras de Rossini. Bellini et Rubini semblaient être nés l'un pour l'autre et ne pouvoir se séparer pour leur gloire mutuelle. C'est surtout de ce moment (1826) que date la supériorité incontestable de Rubini dans son genre. Il fit usage, dans les ouvrages cités précédemment, de l'opposition fréquente du *piano* et du *forte*, qui était le caractère distinctif de son talent, et dont il abusait peut-être par un trop fréquent usage, mais avec lequel il excitait de vives émotions. C'est en cela que consistait son cachet individuel; c'est par là qu'il a créé une manière dont les imitateurs sont malheureusement bien inférieurs au modèle qui l'a fondée.

Jusqu'en 1831, Rubini avait été à la solde de Barbaja, qui avait dû élever son traitement jusqu'à 60,000 francs. Devenu libre de tout engagement, Rubini retourna alors à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme dans *le Pirate, Anna Bolena, la Sonnanbula* et les autres ouvrages du nouveau répertoire. Depuis ce temps jusqu'en 1843 il a chanté alternativement chaque année six mois à Paris, et le reste du temps à Londres ou dans les festivals d'Angleterre, à l'exception de 1838, où il a fait un voyage en Italie et à Bergame sa patrie, pendant l'été. Sa réputation grandit chaque jour, et ses succès l'ont fait considérer comme le premier ténor de son époque. En 1843 il fit avec Liszt un voyage en Hollande et en Allemagne; mais arrivés à Berlin, ils se séparèrent et Rubini continua seul sa route jusqu'à Pétersbourg. L'engouement pour son talent surpassa, dans cette ville, celui qu'il avait fait naître dans les autres pays. Son premier concert lui donna un produit net de 54,000 francs. Il y donna au Théâtre-Italien des représentations dont la vogue tint du délire. Non moins impressionné que ses sujets, l'empereur Nicolas nomma Rubini directeur du chant dans ses États et y joignit le grade de colonel. De Pétersbourg, le célèbre chanteur fit un voyage en Italie, dans l'été de la même année, en passant par Vienne, où il donna quelques représentations. Dans l'hiver de 1844, il retourna en Russie et chanta à Pétersbourg pendant toute cette saison; mais ayant remarqué que le rude climat de ce pays avait porté atteinte à sa voix, il prit la résolution de se retirer. De retour en Italie, il acheta une très-grande propriété (près de Romano), à laquelle était attaché le titre de *duché*, et ce fut là qu'il

passa ses dernières années dans le calme et le repos. Il y mourut, le 2 mars 1854. Une notice biographique sur ce célèbre chanteur a été publiée par M. Augustin Locatelli, sous ce titre : *Cenni biografici sulla straordinaria carriera teatrale percossa da G. B. Rubini, cantante di camera*, etc.; Milan, 1844, in-8°. Ses richesses surpassaient celles de tous les chanteurs que la fortune a le plus favorisés. La première année qui suivit la fin de son engagement avec Barbaja, il gagna 125,000 francs : depuis lors, son revenu annuel a dépassé 200,000 francs, et le total de sa fortune s'est élevé à *trois millions et demi*.

Rubini avait épousé, en 1819, M^lle Chomel, cantatrice française qui obtenait alors des succès à Naples, sous le nom de *la Comelli*. Née à Paris, le 31 mai 1794, M^lle Chomel avait été admise au pensionnat de chant du Conservatoire de Paris, au mois de mars 1810, y avait reçu des leçons de vocalisation de Gérard, et était devenue ensuite élève de Garat. Partie pour l'Italie en 1818, elle arriva à Naples l'année suivante ; elle s'y fit connaître par le rôle du page dans l'*Elisabetta* de Rossini, et eut un brillant succès dans le *Gianni di Parigi*, de Morlacchi. Le *Maometto* de Rossini lui offrit l'occasion de consolider sa réputation. En 1831, elle chanta avec son mari dans le *Pirate* à Londres. Ce fut la dernière saison où elle se fit entendre en public.

RUBINO ou **ROBINO** (....), compositeur francais, dont le nom était vraisemblablement *Robin*, succéda à Arcadelt, en qualité de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale à Rome, en 1539. Son engagement, qui était de cinq années, à raison de cinq écus romains par mois, se termina au mois de janvier 1545, et Rubino se retira pour entrer à Saint-Jean-de Latran, où il remplissait encore le même emploi en 1549. Au mois de janvier 1550, il fut nommé maître des enfants de chœur de la basilique du Vatican, aux appointements de six écus par mois ; mais il ne conserva cet emploi que jusqu'au mois d'août 1551. De là il entra, en 1553, à Sainte-Marie Majeure, où il obtint un canonicat. Pitoni dit (*Notizie de' contrappuntisti*, etc.) qu'il a vu dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso* des motets de Rubino dont il fait l'éloge. On voit dans le livre de l'abbé Paul de Angelis intitulé : *Basilicæ S. Mariæ Majoris de urbe descriptio et delineatio* (lib. 8, cap. 2, page 149), que Rubino était Français, chanteur excellent, et qu'il laissa par testament ses livres et ses manuscrits à l'église Sainte-Marie Majeure, dont il était chanoine (voyez *Baini*, *Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. I, p. 30 ; 57, 68, et notes 41, 45, 105, 109, 440 et 623).

RUBINSTEIN (Antoine), pianiste et compositeur, est né le 12 novembre 1829 (suivant le calendrier russe, ou le 30 du même mois, suivant le calendrier romain), à Wechwotynez, village de la Moldavie, sur les frontières de la Russie et de la Bessarabie. Bientôt après sa naissance, sa famille alla s'établir à Moscou. Son père y fonda une fabrique de crayons. Sa mère, bonne musicienne, jouait du piano : elle remarqua les dispositions de son fils pour la musique par sa persévérance à rester près de l'instrument lorsqu'elle s'y exerçait. En 1835, elle lui enseigna les éléments de la musique et du piano. Les progrès de cet enfant précoce furent si rapides, que sa mère fut obligée de le confier, deux ans après, aux soins de *Villoing*, premier professeur de piano de Moscou, qui fut le seul maître de Rubinstein pour cet instrument. Parvenu à l'âge de neuf ans, il donna son premier concert à Moscou en 1838. Un an après, M. Villoing, ayant été obligé de faire un voyage à Paris, ne voulut pas confier Rubinstein à un autre maître, et s'en fit accompagner dans cette ville. En 1840, Rubinstein y donna un concert, où les artistes les plus renommés assistèrent : il y joua de la musique de Bach, Beethoven, Hummel, Chopin et Liszt. Ce dernier félicita l'enfant prodige, l'engagea à travailler sérieusement et conseilla à son maître de lui faire visiter l'Allemagne. Ils parcoururent la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, la Suède, le Danemark, et partout Rubinstein inspira le plus vif intérêt. Rentré en Russie dans l'année 1843, le jeune artiste y resta près d'un an, donnant presque sans relâche des concerts. Son jeune frère, Nicolas, alors âgé de six ans seulement, faisait apercevoir de rares dispositions pour la composition : leur mère prit alors la résolution de les conduire en Allemagne pour leur faire étudier l'art d'écrire la musique. Arrivée à Berlin avec ses enfants, M^me Rubinstein consulta Meyerbeer sur le choix d'un maître de composition : il lui conseilla de les confier à Dehn (*voyez* ce nom). Ils devinrent en effet les élèves de ce professeur qui, pendant deux ans leur enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint. « Aucun indice ne montrait en moi « du talent (me disait un jour Rubinstein), « j'avais la volonté d'écrire de grandes choses, « et j'entreprenais en effet des concertos pour « le piano, *des opéras*, des cantates et des « symphonies; mais tout cela n'était que du

« papier barbouillé. Mon frère, au contraire, « montrait dans ses études une aptitude des « plus remarquables. »

En 1846, M^me^ Rubinstein dut retourner en Russie avec son second fils, parce que son mari était atteint d'une maladie grave qui le conduisit bientôt après au tombeau. Obligé de se vouer à la carrière du commerce, Nicolas Rubinstein négligea la musique, et son heureux instinct pour cet art n'eut plus d'occasion favorable pour se développer. Antoine s'était rendu à Vienne : il y vécut en donnant des leçons de piano. Après un séjour d'un an dans cette capitale, il entreprit un voyage en Hongrie avec le flûtiste Heindl, pour donner des concerts. Ils avaient formé le projet de se rendre en Amérique; mais lorsqu'ils furent arrivés à Berlin avec le dessein d'aller à Hambourg pour s'y embarquer, les amis que Rubinstein y avait laissés le firent renoncer à son voyage. Il resta donc dans la capitale de la Prusse, y donnant des leçons de piano et se livrant à la composition. Ce fut alors qu'il eut la révélation intime de son genre de talent pour cette partie supérieure de l'art musical. Dès ce moment il résolut de s'y livrer sans réserve et cessa ses études d'exécution sur le piano, quoiqu'il ait conservé sur cet instrument une habileté très-remarquable. En 1848, la révolution de la Prusse éclata, et Rubinstein retourna en Russie. Ce fut à Pétersbourg qu'il fixa son séjour. Il s'y livra à l'enseignement du piano et donna chaque année un concert dans lequel il faisait entendre ses compositions. En 1849 il écrivit son premier opéra, *Demitri du Don*, en 3 actes, qui ne fut représenté qu'en 1852. Cet ouvrage eut un brillant succès et fixa sur son auteur l'attention de M^me^ la grande-duchesse Hélène, qui daigna l'inviter à passer les étés à son palais de Kamenoiostrow, pour y travailler en liberté, ce qui fut accepté avec reconnaissance. Cette princesse communiqua au jeune compositeur l'idée de composer une suite d'opéras en un acte dont chacun devait être le tableau de mœurs d'une des parties de la Russie. Rubinstein en écrivit trois dont le premier a pour titre *Tcherkesse* (La Vengeance), le second, *Les Chasseurs de Sibérie*, et le dernier, *Thoms, l'idiot de village*. Celui-ci a été représenté en 1853, mais l'exécution en fut si mauvaise, que le compositeur retira les partitions des deux premiers, résolu qu'il était d'attendre que le personnel de l'opéra russe fût amélioré.

Au commencement de 1854, les comtes Wielhorski, généreux patrons des jeunes artistes, donnèrent à Rubinstein le conseil d'aller dans les pays étrangers pour s'y faire connaître, développer son talent et perfectionner son goût; de concert avec la grande-duchesse Hélène, ils lui en fournirent les moyens. Au mois de juillet de cette année, il était à Mayence, où les éditeurs Schott l'accueillirent et publièrent plusieurs ouvrages de sa composition. Il resta en Allemagne jusque vers le milieu de 1855, où il arriva à Paris. Il y donna des concerts avec orchestre dans la salle Herz et y produisit une vive impression par son talent de pianiste : mais les opinions furent partagées sur le mérite de ses compositions. De Paris, l'artiste se rendit à Londres, où ses succès eurent encore plus d'éclat : le retentissement de sa renommée lui fit obtenir alors le titre de pianiste de la cour de Russie. Dans les années 1856 et 1857 Rubinstein revit plusieurs fois la France et l'Angleterre, où son talent de virtuose et ses compositions acquirent une grande popularité. Ses productions se succédaient avec une rapidité prodigieuse, car dans l'espace de 1848 à 1857 il avait écrit 50 ouvrages, dont la plupart étaient de grande dimension : on y comptait 4 opéras; un oratorio (*Le Paradis perdu*); 4 symphonies à grand orchestre, dont une a pour titre l'*Océan;* 6 quatuors pour des instruments à cordes; 2 ouvertures, dont une sur le motif de l'hymne national allemand; un *Ottetto;* 2 concertos (en *fa* et en *sol*) pour le piano; 5 fantaisies pour piano avec orchestre; 3 trios pour piano, violon et violoncelle; 2 sonates pour piano et violon; 2 autres pour piano et violoncelle; 3 sonates pour piano seul, beaucoup de morceaux pour le même instrument dans les formes de l'époque actuelle; des quatuors pour voix d'hommes, et des morceaux de chant pour une ou deux voix, etc. Depuis 1857 jusqu'au moment où cette notice est écrite (1863), Rubinstein a beaucoup augmenté le nombre de ses ouvrages.

Au commencement de 1858, il donna des concerts à Vienne, puis à Pesth, et y excita des transports d'admiration. Au mois d'avril de la même année, il retourna à Paris, y donna dans la salle Herz un concert avec orchestre dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions, au nombre desquelles étaient ses deux concertos pour piano en *fa* et en *sol*. Après la saison de Paris, il se rendit à Londres et y eut de grands succès comme virtuose; puis il retourna en Russie et revit Moscou, où se trouvaient les souvenirs de son enfance et les membres de sa famille. En 1859, il fit de nouveaux voyages à Vienne et à Londres, puis il retourna à Pétersbourg. Le 23 février 1861, Rubinstein a fait représenter au théâtre de la Porte de Carin-

thie de Vienne un opéra en 3 actes intitulé *les Enfants des Landes*, qui n'a eu qu'un succès médiocre, et dont la musique a paru monotone.

Rubinstein a une organisation musicale d'élite : on trouve dans ses ouvrages un sentiment de mélodie qui n'est pas vulgaire, et son harmonie, souvent intéressante, a des successions inattendues; mais il écrit trop vite, et pèche par le plan dans la plupart de ses productions. Il y a de belles choses dans sa musique de piano, dans ses quatuors et même dans ses symphonies; mais il tombe souvent dans la divagation et n'a pas écrit une seule composition qu'on puisse considérer comme complétement belle. Comme tous les compositeurs de l'époque actuelle, il est dépourvu du sentiment du beau dans le simple et cherche toujours ses effets dans ce qui est tourmenté, dans les modulations multipliées et dans l'exagération des moyens. Sa musique est fiévreuse, nerveuse, et l'on y sent le caractère de l'improvisation au lieu de la conception méditée. Son existence nomade jusqu'à ce jour a dû être une des causes principales des défauts que je viens de signaler : s'il se fixe enfin, et s'il acquiert la conviction qu'aucun bel ouvrage ne peut être produit sans une idée claire et développée avec ordre, il est assez jeune et assez richement doué, pour qu'on puisse espérer de lui des œuvres supérieures à ce qu'il a fait jusqu'au moment où cette notice est écrite.

RUBRI (André), né à Venise, en 1739, entra fort jeune chez les jésuites, et enseigna les belles-lettres au collége des nobles, à Brescia. Après la dispersion de son ordre, il se retira à Venise, et s'y livra à des travaux littéraires. Il y mourut, en 1810. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Opuscolo all' apertura del nuovo teatro in Venezia nel* 1792, Venise, 1792, in-8° de 115 pages, publié sans nom d'auteur. Il y traite avec beaucoup de développements de l'opéra italien.

RUCKER (Ch.-S.) : une dissertation sur les défauts de la voix et de la parole a été publiée sous ce nom, qui est vraisemblablement celui d'un médecin allemand. Elle a pour titre : *De vocis et loquelæ vitiis*, Halæ, 1793.

RUCKERS (Hans ou Jean), dit *le vieux*, le plus célèbre facteur de clavecins des temps anciens, vécut à Anvers vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut inscrit dans la corporation de Saint-Luc, de cette ville, en 1579. Je possède de lui une épinette double dont les deux claviers jouent ensemble ou séparément, à volonté. L'épinette supérieure est accordée à l'octave au-dessus de l'épinette inférieure. Cette réunion des octaves produit le plus bel effet. L'instrument a pour inscription : *Hans Ruckers me fecit Antverpiæ*, 1610. M. Léon de Burbure, à qui l'on doit la découverte d'une multitude de documents authentiques concernant les musiciens d'Anvers, ou qui ont vécu dans cette ville, a acquis la preuve que Ruckers ne fut pas moins bon facteur d'orgues que facteur de clavecins et a recueilli sur lui les faits suivants : 1° En 1591, Ruckers devint accordeur à gages de l'orgue de la chapelle de la Vierge à la cathédrale. — 2° En 1593, il ajouta quatorze ou quinze registres au grand orgue de la même église. — 3° De 1615 à 1623 il fut chargé de l'entretien et de l'accord de l'orgue de l'église Saint-Jacques et de plusieurs autres.

Bien que membre de la corporation de Saint-Luc dès 1579, Ruckers ne fut reçu dans la bourgeoisie d'Anvers qu'en 1594. Un *Hans Ruckers* y fut en effet inscrit le dernier jour de février de cette année, comme natif de Malines, et fils de François Ruckers, lequel exerçait la profession de facteur de clavecins. M. de Burbure n'a pu constater la date précise du décès de Hans Ruckers, le vieux; mais, d'après les comptes de la cathédrale et de la Gilde de Saint-Luc, il présume que ce dut être en 1640 ou 1641. Cet artiste eut quatre fils, à savoir, François, baptisé le 28 mars 1576; Hans le jeune, baptisé à la cathédrale d'Anvers le 15 juillet 1578; André, dit *le vieux*, et Antoine, le dernier né, baptisé le 9 avril 1581. (*Voyez Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, etc., par M. le chevalier Léon de Burbure, dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique; t. XV, 2e série, n° 2, et tiré à part, Bruxelles, Hayez, 1863, p. 22-25).

RUCKERS (André), troisième fils du précédent, naquit à Anvers et fut baptisé le 30 août 1579. Il fut appelé *le vieux* pour le distinguer de son fils, dit *le jeune*, qui eut le même prénom. André Ruckers perfectionna le mécanisme du clavecin et eut de la réputation pour ce genre d'instruments. La date de sa mort n'est pas connue.

RUCKERS (André), dit *le jeune*, est, sans aucun doute, celui qui, d'après les comptes de la confrérie de Saint-Luc, obtint la maîtrise de cette compagnie en 1636, comme facteur de clavecins, qualifié *fils de maître*. Je connais un beau clavecin de lui qui porte la date de 1667. Élève de son père, il le surpasse pour la puissance du son et le fini de ses instruments. Ses compatriotes les peintres les plus célèbres d'Anvers, particulièrement l'excellent peintre de fleurs et d'animaux Franck, les ornaient de belles pein-

tures. Ces ornements ont été cause plus tard de la destruction d'un grand nombre de clavecins de Ruckers, car lorsque le piano eut fait oublier le clavecin, on brisa beaucoup de ceux-ci pour avoir les panneaux dont on faisait des tableaux. Jusque vers 1770, un beau et bon clavecin de Ruckers coûtait jusqu'à 3,000 francs; plus tard ils tombèrent au bas prix de 40 à 50 francs. Il serait maintenant difficile d'en trouver dans le commerce.

RUDERSDORFF (J.), violoniste, né à Amsterdam, dans l'année 1799, fit à l'âge de 8 ans son début dans un concert où il joua un concerto de Pleyel sur le violon. En 1822, il entra chez le prince Bariatinsky, à Ivanowskoi, en Russie. Trois ans après il devint maître de concert à Hambourg, puis il se rendit à Dublin, où il résida pendant plus de vingt ans. Arrivé à Berlin en 1851, il dirigea d'abord l'orchestre du local de *Sommer*, puis celui de *Kemper-Hof*, et enfin, pendant les années 1855 et 1856, il fut chargé de diriger la musique du local de *Kroll* (1). En 1857 Rudersdorff a fêté à Berlin le cinquantième anniversaire de sa carrière d'artiste. Pendant les six années qu'il avait passées dans cette ville, il avait dirigé 1100 concerts et joué 600 solos de violon. Cet artiste a écrit beaucoup de compositions de différents genres dont il n'a publié qu'une partie dans quelques-unes des grandes villes qu'il a visitées, ayant parcouru presque toute l'Europe. Ses productions les plus connues sont : 1° six Polonaises pour piano, op. 5; Copenhague, Lose. — 2° 9 valses et 3 écossaises pour guitare ; Augsbourg, Gombart. — 3° 7 variations pour guitare sur un air allemand, op. 7 ; ibid. — 4° 8 variations pour guitare sur un thème italien op. 8 ; ibid. — 5° Variations pour violon avec quatuor d'accompagnement, op. 9 ; Hanovre, Bachmann. — 6° Variations pour violon principal et orchestre sur *Di tanti palpiti*, op 10 ; Augsbourg, Gombart. — 7° 5 pièces pour guitare, op. 11; ibid. — 8° Variations pour violon, op. 12 ; Hanovre, Bachman. — 9° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 14 ; Vienne, Mollo. — 10° 3 airs russes variés pour violon avec quatuor; op. 15 ; Hambourg, Bœhme. — 11° 22 duos faciles pour deux violons, op. 17, en 2 livres ; ibid. — 12° L'*Omaggio*, fantaisie pour violon et piano, op. 18 ; Milan, Ricordi. — 13° Fantaisie brillante idem sur *I due Foscari*, op. 19; ibid. — 14° *Marche de fête* pour l'ouverture du local de Kroll. — 15° Beaucoup de *Lieder* à voix seule avec piano.

RUDENIUS ou **RUDE** (Jean), luthiste, né à Leipsick, où il avait étudié le droit, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de pièces pour le luth intitulée : *Flores musicæ, seu suavissimæ cantiones notis musicis expressæ ad testudinis usum*, Leipsick et Heidelberg, 1600, in-fol.

(1) Tous ces locaux sont des cafés concerts.

RUDOLF (Jean-Antoine), fils d'Antoine Rudolf, corniste bohème au service du prince de La Tour et Taxis, naquit à Vienne, en 1770. Il suivit son père à Ratisbonne, y reçut des leçons de violon de Guillaume Kafka, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Le prince de La Tour et Taxis le nomma son maître de concerts; quelque temps après, il eut la direction de l'orchestre au théâtre de Ratisbonne. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios pour le violon. On a gravé de sa composition : 1° Thème avec 12 variations pour violon principal, 2 violons, 2 cors, 2 clarinettes, alto et basse, Ratisbonne, 1802. — 2° Thème avec 6 variations pour violon principal, 2 violons, flûte, hautbois, 2 cors et basse, ib., 1802. Gerber a confondu ce Rudolf avec Rodolphe, auteur du solfége et corniste renommé (*voyez* Rodolphe).

RUDOLPH (Christian-Frédéric), organiste de l'église Saint-Wenceslas, à Naumbourg, naquit le 13 novembre 1804, à Giespersleben, près d'Erfurt, et mourut à l'âge de 25 ans, le 12 octobre 1829. On a imprimé de sa composition 12 pièces d'orgue de divers styles (*Zwœlf Orgelstücke verschiedener Art* etc.), à Naumbourg, chez Weber.

RUE (Pierre de la); *voyez* Larue (Pierre de).

RUE (Félix de la); sous ce nom, le P. Martini possédait un ouvrage manuscrit intitulé : *Varii modi di cantare le letanie in falso bordone*. Ce manuscrit était daté de 1573.

RUEDER (Jean-Baptiste), fils d'un tonnelier, naquit le 13 septembre 1723, à Oberbiberach, dans le haut Palatinat. Il commença ses études au monastère de Speinhart, et y reçut des leçons de Joseph Wild, organiste distingué. Plus tard, il alla achever ses études au séminaire d'Amberg, et y commença ses premiers essais de composition. En 1752, il entra dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut ordonné prêtre. Il se livra, dans son couvent, à l'étude de l'orgue, et devint un des meilleurs organistes de la Bavière. Il mourut au monastère de Speinhart, le 7 avril 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit 25 opéras ou oratorios, 19 messes à plusieurs voix avec orchestre, 30 litanies, 40 *Veni Sancte Spiritus*, 18 *Salve Regina*, 32 symphonies à grand

orchestre, etc. Ses meilleurs élèves pour l'orgue ont été P. Kufner et Daubermerkl.

RUEFF (Joseph-Léonard), fils d'un médecin-littérateur, naquit à Fribourg, vers 1770, et fut docteur en théologie et pasteur à Ulm. Un traité élémentaire de théologie a été publié sous son nom à Sulzbach en 1827, ce qui pourrait faire croire qu'il y résidait à cette époque. On a publié de sa composition : 1° Quatre messes faciles pour une ou deux voix avec orgue, 2 violons et 2 cors *ad libitum*, Augsbourg, Lotter. — 2° *Kurzer, Fasslicher, doch Wollstandiger Unterricht zum Generalbass* (Instruction courte, intelligible et complète pour la basse-continue); Ulm, Stettin, 1817, in-fol. La partie théorique a été publiée à Ratisbonne, in-8° de 52 pages (sans date). Rueff avait abandonné ses fonctions de la ville d'Ulm avant 1817, pour accepter la place de chapelain du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il quitta celle-ci pour la direction du chœur de Buchau, sur le lac *Feder*, dans le royaume de Würtemberg.

RUETZ (Gaspard), fils d'un organiste, qui avait été élève de Buxtehude, naquit à Wismar, le 21 mars 1708. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans la maison paternelle, et avoir reçu des leçons de Wilkin pour le violon, la flûte et le hautbois, il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de Hœlken. Admis, en 1723, dans les cours du collége de sa ville natale, il y reçut des leçons du recteur Reimavus, qui lui inspira un goût si vif pour les sciences, qu'il abandonna presque entièrement l'étude de la musique; mais son penchant pour cet art se ranima lorsqu'il eut fait la connaissance de l'organiste Bach, à l'université de Jéna, où il s'était rendu en 1728, pour étudier la théologie. Deux ans après, il quitta l'université pour se rendre à Hambourg. Après la mort de Sievers, directeur de musique et *cantor* à Lubeck, Ruetz obtint la place qu'il laissait vacante, et l'occupa pendant dix-huit ans. Il mourut le 21 décembre 1755, d'une attaque d'apoplexie. Ruetz s'est fait en Allemagne la réputation d'un savant écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik, und klarer Beweis, dass die Gottesdienste Musik sich auf Gottes Wort gründe*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'origine de la musique d'église, etc.); Lubeck, Jonas Schmidt, 1750, in-8° de 114 pages. Il s'agit dans cet ouvrage de la question maintes fois agitée de la convenance de la musique dans le service divin; question qui avait fait naître une vive polémique entre Chrétien Gerber et Georges Motz (*voyez* ces noms), et que Mattheson avait aussi traitée, avec sa rudesse ordinaire, dans son Patriote musicien (*Der Musikalische Patriot*. *Voyez* Mattheson). Ruetz a écrit son livre à l'occasion d'un recueil de sermons que le théologien Jean-Gottlob Carpzow avait publié, et dans lequel il examinait cette question : *Si la musique d'église doit être abandonnée.* Carpzow s'était prononcé pour l'affirmative. On doit avouer que la réfutation de cette opinion par Ruetz est beaucoup moins pédante et plus solide que ce qui avait été publié précédemment sur le même sujet. — 2° *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'état actuel de la musique d'église), Lubeck, Pierre Bœckmann, 1752, in-8° de 175 pages. — 3° *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik und den dazu erforderten Unkosten*, etc. (Préjugés réfutés concernant la puissance de la musique d'église, et les dépenses qu'elle occasionne); Rostock et Wismar, J.-A. Berger et J. Bœdner, 1753, in-8° de 152 pages. On doit considérer ces trois écrits comme ne formant qu'un seul ouvrage sur le même sujet. Ruetz a aussi donné, dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pages 273-311), une lettre sur quelques expressions de Batteux concernant la musique. Une réponse fut faite à cette lettre par Jean-Daniel Overbeck (*voy.* ce nom) dans le même recueil (pages 312-317); et Ruetz répliqua immédiatement (p. 318-325).

RUFFO (Vincent), compositeur italien du seizième siècle, naquit à Vérone, et fut contemporain de Jean-Pierluigi de Palestrina. Il fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Milan et quitta plus tard cette position pour celle de maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale. Galilée accorde des éloges à son talent, et dit qu'il fut compositeur fécond. Ses recueils de motets et de madrigaux ont été plusieurs fois réimprimés, témoignage certain du succès qu'ils ont obtenu. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di motetti a* 5 *voci*, Venise, 1551, in-4°. Il a été réimprimé à Venise, en 1558 et à Milan. — 2° *Messe a* 5 *voci;* Venise, 1557. Cet ouvrage a été réimprimé à Venise chez Antoine Gardane, en 1565, puis à Brescia, chez Vincent Sabbio, en 1580. — 3° *Il primo libro de motetti a* 6 *voci per tutto l'anno*, Venise, 1583, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil, sous ce titre : *Motetti a sei voci, novamente posti in luce et corretti da Agostino de' Negro Grappulo. In Venetia, appresso Geronimo Scotto*, 1555, in-4° obl. — 4° *Il libro primo di madrigali a* 5 *voci*; ibid., 1550 et 1552, in-4°. Les deuxième, troisième et qua-

trième livres de ces madrigaux parurent dans la même ville, en 1553-1560, chez Antoine Gardane; la troisième édition des quatre livres a été publiée chez le même en 1562 ; le second livre a été réimprimé chez les héritiers de Scotto, en 1584, in-4° obl. ; le quatrième livre a été réimprimé sous ce titre : *Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali pieni d' ogni dolcezza e soavità musicale. Quarto libro di madrigali a 5 voci*, ibid., 1563, in-4° obl. — 5° *Madrigali cromatici a 6, 7 e 8 voci, con la gionta di cinque canzoni a diversi voci ; novamente di lei suoi proprii esemplari corretti. In Venetia app. Geronimo Scotto*, 1554, in-4° obl., ibid., 1554, in-4°. — 6° *Madrigali cromatici a 5 voci*, ibid., 1555, in-4°. Trois autres livres de ces madrigaux, d'un genre nouveau alors, ont paru en 1557, 1558 et 1560, in-4°. — 7° *Salmi soavissimi et devotissimi a 5 voci*. A Venise, chez l'héritier de Jérôme Scotto, 1574. Il y en a une 2me édition, *ibid.*, 1579, et une troisième, *idem, ibid.*, en 1588. — 8° *Magnificat brevi a 5 voci con li otto falsi bordoni ;* ibid., 1578. Antoine Barré a imprimé quelques-uns des madrigaux de Ruffo dans le recueil intitulé : *Primo libro delle Muse a 4 voci. Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori ;* Rome, Ant. Barré, 1555, in-4°.

Un autre Ruffo (Alexandre), compositeur italien, vécut dans le même temps : je crois qu'il était de Milan. Il serait possible que le premier livre de madrigaux à 5 voix, publié dans cette ville et cité par Gesner (*Bibl. univ.*, lib. VII, tit. 7), fût d'Alexandre Ruffo, et non de Vincent.

RUGARLI (Gaspard), très-bon organiste et compositeur de musique d'église et de théâtre, naquit à Colorno, en 1767. Fils d'un maître de chapelle, il apprit sous sa direction les principes de la musique, puis étudia deux années chez François Fortunati, et enfin acheva de s'instruire dans l'école du P. Mattei, à Bologne. Admis au service de la cour de Parme, il mourut dans cette ville, le 27 octobre 1799. On connaît de sa composition un opéra intitulé : *l'Isola disabitata*, des messes et des motets.

RUGERI ou **RUGERIO** (Pierre-Jacques), de Crémone, n'était pas de la même famille que ceux qui ajoutent à leur nom la syllabe *per*. Il pratiqua la lutherie et fut élève de Nicolas Amati, ainsi qu'il le déclare par le billet placé dans un bon violoncelle sorti de ses mains, qui a appartenu au violoncelliste Levasseur *aîné* (*voyez* ce nom), et qui porte la date de 1714.

RUGERI (Jean-Baptiste), surnommé *il Buono* en Italie, fut un autre très-bon luthier. Il naquit à Bologne, et se fixa à Brescia. Pendant un certain nombre d'années, il travailla en association avec Jérôme Amati, fils de Nicolas, comme on le voit par leurs noms unis dans leurs instruments. Je connais de Rugeri (Jean-Baptiste) un alto daté de 1647, un violon de 1658, et un violoncelle de 1663.

RUGERI (Pierre-Jacques), fils de Jean-Baptiste de Bologne, ne doit pas être confondu avec celui de Crémone, qui a les mêmes prénoms. Il naquit à Brescia vers 1675. Il travailla dans cette ville, depuis 1700 jusqu'en 1720.

RUGERIO (François) ou RUGERI, appelé Ruger, dans le patois de Crémone, bon luthier de cette ville, vécut dans le dix-septième siècle et devint élève de Nicolas Amati, dont il fut le plus exact imitateur. Ainsi que la plupart des membres de sa famille, il ajoutait à son nom la particule *per*. On connaît des violons sortis de ses ateliers depuis 1670 jusqu'en 1692.

RUGERIO (Jean-Baptiste), né également à Crémone, était parent de François, et ajoutait aussi à son nom la syllabe *per*, ce qui le faisait distinguer de Jean-Baptiste Rugeri de Bologne, autre luthier dont est il parlé précédemment. J'ai vu de Jean-Baptiste Rugeri de Crémone un bon violoncelle qui portait la date de 1692.

RUGERIO (Vincenzo), de la même famille, et peut-être frère des deux précédents, fut aussi luthier à Crémone et fabriqua particulièrement des altos et des violoncelles. Il travailla depuis 1700 jusqu'en 1730. Ses instruments sont estimés.

RUGGERI ou **RUGGIERI** (Jean-Martin), compositeur vénitien qui florissait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a donné au théâtre : 1° *Marianne*, 1696. — 2° *Clotilde*, 1696. — 3° *La Saggia Pazzia*, 1698. — 4° *Milziade*, 1699. — 5° *Amar per vendetta*, 1702. — 6° *Arato in Sparta*, 1709. — 7° *Armida abbandonata*, 1710. — 8° *L'ingannatore ingannato*, 1710. — 9° *La Gare di politica e d'amore*, 1711. — 10° *Arsinoe vindicata*, 1712. Ses œuvres imprimées sont les suivantes : 1° *Scherzi geniali ridotti a regola armonica in dieci sonate da camera a tre, cioè due violini e violone o cembalo* ; Venise, 1690, in-4°, op. 2. — 2° *Suonate da chiesa a due violini e violone o tiorbo con il suo basso continuo per l'organo ;* Venise, 1693, in-4°, op. 3. — 3° *Suonate da chiesa a due violini e violoncello, col suo basso continuo per l'organo*, op. 4 ; Venise, 1697, in-4°. — 4° 12 *Cantate, con e senza violini*, op. 5 ; Venise, 1706.

RUGGI (François), compositeur dramatique

et bon professeur de chant et de contrepoint, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, à Naples, où, il vivait encore vers 1820. Savant dans l'art d'écrire en musique, Ruggi fut professeur de contrepoint au collége royal de *S. Pietro a Majella*, et membre de l'Académie *Borbonica* des beaux-arts. Il a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *La Felicità compita;* — 2° *L'Ombra di Nino.* — 3° *La Guerra aperta*, opéra de demi-caractère. — 4° *Il Sofi frippone*, opéra bouffe joué au théâtre de la *Scala*, à Milan, en 1804. On connaît aussi de la composition de ce maître des cantates, l'oratorio *Giosuè al Giordano*, des Messes avec orchestre ou avec orgue, plusieurs introïts, graduels, offertoires, hymnes, vêpres de la Vierge et des saints, avec orchestre ou *a cappella*, plusieurs *Credo* avec orchestre ou orgue, des litanies, un *Salve Regina*, une *Passion* d'après saint Jean, et les Heures d'agonie. Ruggi a été le maître de Michel Carafa.

RUHLING (Jean), musicien allemand du seizième siècle, naquit à Borna (Saxe) et fut organiste à Dœbeln. Il s'est fait connaître par un livre de tablature d'orgue devenu d'une rareté excessive, et dont le titre naïf est : *Tabülaturbüch auff Orgeln und instruments*, etc. (Livre de tablature pour les orgues et les instruments, qui contient, pour tous les dimanches et fêtes de l'année, des motets choisis, *charmants* (bezauberenden) *et travaillés avec art*, ainsi que les évangiles, épîtres, introïts, répons et antiennes, composés par les auteurs les plus célèbres, et arrangés *sans fredons*, tels que les compositeurs les ont écrits, afin que chaque organiste puisse arranger la dite tablature à sa manière et s'en servir avec fruit) ; Leipsick, Jean Beyer, 1583, petit in-fol. de 140 pages. L'ouvrage est dédié aux ducs de Saxe Frédéric-Guillaume, Jean, Jean-Casimir, et Jean-Ernest, frères et cousins : l'épître dédicatoire est datée de Dœbeln, le 10 décembre 1582. La notation est en ancienne tablature allemande.

RUIMONTE (Pierre de), compositeur espagnol, né à Saragosse, était, au commencement du dix-septième siècle, maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. A la date du 23 février 1605, il figure dans l'état du personnel de la musique de ces princes, sous le titre de *maestro de musica de camara*. C'est la seule mention de cet artiste trouvée par M. Pinchart dans les comptes de la chapelle royale des archiducs, à l'exception d'une note par laquelle on voit que *Pedro de Ruimonte*, reçut au mois de mars 1614, une gratification de 1,500 livres de Flandre, pour retourner dans son pays. Il a publié de sa composition : *El Parnasso Español de madrigales y vilancicos a quattro, cinco y seiz voces;* Anvers, P. Phalèse, 1614. Antonio cite aussi sous le nom de Ruimonte deux livres de messes, de motets et de lamentations. On a confondu ce musicien avec Pierre de Larue (*voyez* ce nom).

RULOFFS ou **ROELOFFS** (Barthélomé), organiste de la grande église et chef d'orchestre du théâtre hollandais d'Amsterdam, naquit en cette ville, vers 1737. Il fut violoniste habile et compositeur de mérite. Plusieurs opéras hollandais de sa composition et des opéras français qu'il avait traduits et arrangés ont été représentés au théâtre d'Amsterdam pendant environ quarante-cinq ans. On a gravé de lui trois symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1780, et des pièces d'harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, ibid., Hummel. Ruloffs mourut à Amsterdam, le 13 mai 1801. Sa femme fut une des meilleures cantatrices du théâtre hollandais.

RUMLER (Jean), compositeur à Holovaus, en Bohême, est né dans cette partie de l'Allemagne, vers 1780. En 1804, il a fait représenter à Prague son opéra *Aliman, ou l'Armée de Bonaparte en Egypte*, en deux actes, et en 1827 il a donné dans la même ville : *la Nuit de Walpurgis*, opéra romantique en trois actes. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintette pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 6, Augsbourg, Gombart. — 2° Duos pour 2 flûtes, op. 15, Prague, Berra. —3° Trios pour 2 clarinettes et basson, op. 7, Augsbourg, Gombart. — 4° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 8, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 23, 24, 25. Leipsick, Hofmeister. — 6° Sonatine pour piano seul, op. 36, ibid. — 7° Fantaisies, polonaises, exercices pour piano, op. 16, 19, 21, 43, 50, ibid. — 8° Thèmes variés, idem, op. 29, 31, 37, 41, 43, ibid., et Prague, Berra.

RUMLING (le baron Sigismond de), descendant d'une ancienne famille de la Hesse, né en Alsace, vers 1739, entra au service de l'électeur de Bavière en qualité de page, vers 1750, et fit à Munich ses études musicales. En 1776 le prince de Deux-Ponts lui offrit un emploi dans sa maison, et le baron de Rumling l'accepta. Il acheva de s'instruire dans la musique et dans la composition par la fréquentation des artistes distingués qui se trouvaient dans cette cour. En 1785, il fit représenter sur le théâtre de la résidence de Karlsberg son opéra intitulé *Polydore*, et quelques années après il donna *Roméo et Juliette*. Vers 1785, il fit un voyage à Paris, et y publia trois œuvres de quatuors pour 2 violons,

alto et basse, ainsi que des symphonies à grand orchestre. Rentré au service de l'électeur de Bavière, il succéda en 1799 au comte Sceau comme directeur et intendant de la musique de la cour; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Quelques années après, il entra dans l'ordre de Malte : la suppression de cet ordre le ramena à Munich, avec la pension qui fut accordée aux chevaliers. En 1818, le roi lui confia la direction de sa chapelle, mais l'âge avait épuisé ses forces : il mourut le 7 mai 1825. Peu d'années avant sa mort, il avait anéanti la plupart de ses compositions restées en manuscrit.

RUMMEL (CHRÉTIEN), clarinettiste, pianiste, compositeur et maître de chapelle du duc de Nassau, à Wiesbaden et Biberich, est né vers les dernières années du dix-huitième siècle, dans le duché de Nassau. Il est mort à Wiesbaden le 12 février 1849. Chargé de la direction du théâtre de la cour, il y montra du talent. Ses principales compositions gravées sont : 1° Quintette pour cor de bassette, clarinette, hautbois, cor et basson, op. 41; Mayence, Schott. — 2° Quintette pour cor de bassette, cor anglais, clarinette, flûte et basson, op. 42; ibid. — 3° Plusieurs suites de pièces en harmonie militaire; ibid. — 4° Concertino pour clarinette et orchestre, op. 58; ibid. — 5° Des variations pour piano, avec orchestre ou quatuor; ibid. — 6° Sonates pour piano à 4 mains, op. 20, 59; bid. — 7° Fantaisies et divertissements idem; ibid. — 8° Fantaisies, exercices, etc., pour piano seul; ibid. — 9° Variations, idem; ibid. Rummel a fait un grand nombre d'arrangements d'opéras pour divers instruments.

RUMMEL (FRANCISKA), fille du précédent, et cantatrice distinguée, a chanté avec succès à Francfort (sur-le-Mein) de 1843 à 1846, à Hambourg et à Berlin en 1847, et à Cassel dans l'année suivante.

RUNG (E.), compositeur danois, était en 1848 professeur de chant à Copenhague. Il avait vécu quelque temps à Milan, où il avait reçu des leçons de Lamperti pour le chant. En 1847, il fit représenter au théâtre de Copenhague l'opéra intitulé *der Sturm* (L'Orage), qui eut quelque succès. Dans l'année suivante il donna au même théâtre *Federigo*, opéra danois en 3 actes. Cet artiste a publié pour le chant : 1° Douze chansons danoises pour les enfants, à 3 voix avec ou sans accompagnement; Copenhague, Heitzel. — 2° Chanson à boire pour 2 ténors et deux basses; Copenhague, Olsen. — 3° 6 romances de *Hertz*, à voix seule avec piano; Copenhague, Lose. — 4° *Havfruen*, ballade pour 2 sopranos; ibid. — 5° Deux romances danoises à voix seule avec piano; ibid. — 6° *Ulla Skal-paa Bal*, ballade dramatique danoise à quatre voix avec chœur; ibid. — On connaît aussi de M. Rung une barcarolle vénitienne pour voix de basse avec piano, publiée à Milan, chez Ricordi.

RUNGE (JEAN-GEORGES), docteur en médecine et professeur au gymnase de Brême, né le 13 novembre 1736, fit ses études à l'université de Leyde, et y fit imprimer sa thèse de doctorat, sous ce titre : *Dissertatio de voce ejusque organis*; Leyde, 1753, in-4°.

RUNGENHAGEN (CHARLES-FRÉDÉRIC), né à Berlin, le 27 septembre 1778, fut destiné dès sa jeunesse aux affaires du commerce par son père, négociant de cette ville. Un goût particulier sembla le porter d'abord vers l'art du dessin; mais n'y ayant pas réussi, il se livra avec plus de succès à l'étude du piano, sous la direction de Uittauer et de Benda. Obligé de se dévouer aux intérêts de sa famille, après la mort de son père, en 1796, il ne s'occupa plus de musique et de composition que dans quelques moments de loisir. Il avait appris seul les principes de l'harmonie dans quelques livres spéciaux sur cette science. En 1801, il entra dans l'Académie de chant de Berlin. Stimulé par les beaux ouvrages qu'il y entendait, il fit quelques essais de compositions religieuses. Vers ce même temps il reçut des leçons de théorie de Zelter, et se livra à l'enseignement du piano. Depuis 1807 jusqu'en 1813 il fut souvent chargé de la direction des chœurs dans les solennités musicales de Berlin, et plus tard il fut nommé directeur de la plus ancienne société de chant de cette ville. En 1825, le ministre des cultes lui accorda le brevet de directeur de musique d'une des églises principales de Berlin, et, au mois de janvier 1833, il succéda à Zelter dans la direction de l'Académie de chant. Membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, il fit partie du corps professoral de l'Institut musical adjoint à cette société. Rungenhagen est mort à Berlin, le 21 décembre 1851. Ses principales compositions consistent en oratorios, cantates, symphonies, quatuors, morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° La cantate de Gœthe, qu'il écrivit pour le soixante dixième anniversaire de Zelter. — 2° *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, oratorio exécuté à Berlin, en 1834. — 3° *Te Deum* à 8 voix. — 4° *La Morte d'Abele*, oratorio de Métastase. — 5° *Stabat Mater* pour 2 sopranos et contralto, gravé en partition, chez Trautwein, à Berlin. — 6° Beaucoup de motets et d'hymnes à 4 voix avec orchestre ou orgue. — 7° *Cæcilia*, oratorio. — 8° Quelques variations pour le piano; Berlin Schlesinger, Grœbenchutz. — 9° Plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes;

ibid. — 10° Plusieurs recueils de chant à voix seule, avec accompagnement de piano. On a aussi de Rungenhagen une dissertation sur l'enseignement des premiers éléments du piano, dans le 7me volume du recueil périodique intitulé : *Eutonia* (pages 16-23).

RUOLZ (Henri, vicomte DE), amateur de musique et compositeur, né en Allemagne, vers 1810, reçut des leçons d'harmonie et de composition de Reicha, à Paris. Il vécut quelque temps en Italie, particulièrement à Naples, où il écrivit l'opéra romantique intitulé *Lara*, qui fut représenté en 1835 au théâtre du *Fondo*. Quelques morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. De retour à Paris, M. de Ruolz donna à l'Opéra *La Vendetta*, ouvrage en 3 actes, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations en 1839. En 1840, cet opéra fut réduit en deux actes, mais ne réussit pas mieux sous cette forme. La facture de l'ouvrage était inhabile, les idées médiocres, et l'instrumentation décolorée.

RUPERT, moine de l'abbaye de Saint-Albin, à Mayence, mourut en 911. Il a laissé un traité *De musicæ proportione*, qui est resté en manuscrit, et qui est daté de 892 (voyez *Trith. Chron. Hirsaug. sub ann.* 892, p. 22).

RUPHY (Jacques-François), Grec d'origine, né à Smyrne, vint jeune en France, et fit partie de l'expédition d'Égypte commandée par le général Bonaparte. Il fut attaché en qualité de secrétaire adjoint au conseil des arts et du commerce du département de la Seine, depuis 1801 jusqu'en 1814. On a de lui un écrit intitulé : *De la Mélomanie et de son influence sur la littérature*, par J.-F.-R. Métrophile; Paris, 1802, in-8°. Il y attribue la décadence de la littérature française aux progrès de la musique.

RUPPE (Chrétien-Frédéric), fils d'un charpentier qui était en même temps facteur d'orgues et de pianos, naquit vers 1765, à Salzungen, dans le duché de Saxe-Meiningen, fit ses premières études dans cette ville, et alla ensuite suivre les cours de droit de l'université de Leyde. Habile pianiste, il se fixa dans cette ville, en qualité de professeur de piano et de directeur de musique de l'université. Il vivait encore à Leyde en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, 3, 6, 7; La Haye, Hummel. — 2 Idem, op. 14; Rotterdam, Plattner. — 3° Idem, op. 25, 26, 27; Amsterdam, Steup. — 4° Sonates pour piano et violon, op. 2; La Haye, Hummel. — 5° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4, 5; ibid. — 6° Sonates progressives pour piano à 4 mains; Rotterdam, Plattner. — 7° *La Chasse*, pour piano seul, op. 15; ibid. — 8° Pot-pourri pour piano; ibid. — 9° Thèmes variés idem; ibid. Ruppe est auteur d'un traité général de musique, d'harmonie et de composition, intitulé : *Theorie der Hedendaagsche Musijk* (Théorie de la musique moderne); Amsterdam, Jean Allart, 1809-1810, 2 vol. in-8° de texte, et 1 vol. de planches de musique.

RUPPE (Frédéric-Chrétien), frère puîné du précédent, naquit à Salzungen le 18 février 1771. Livré à l'étude du piano dès son enfance, il y fit de rapides progrès. Un incendie ayant ruiné sa famille et causé la mort de son père, en 1786, il alla étudier à Eisenach, et s'y soutint en donnant des leçons de piano. Heureusement pour son sort, il fut entendu dans la même année par le duc de Saxe-Meiningen qui, charmé par ses heureuses dispositions, l'emmena dans sa résidence, et lui fit donner une bonne éducation littéraire et musicale, puis l'admit dans sa chapelle en qualité de violoniste, et dans la musique de sa chambre comme pianiste. Une exaltation extraordinaire pour la musique, qui ressemblait à la folie, empêcha malheureusement Ruppe de mettre de l'ordre dans ses idées. Néanmoins il a produit de belles choses, particulièrement les oratorios de *la Passion*, de *l'Enfant prodigue*, une cantate pour la paix, et un concerto de piano avec chœur qu'on dit fort beau. On a gravé de sa composition : 1° Grand trio pour piano, clarinette et basson; Offenbach, André. — 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle *ad libitum*; Cassel, Wœhler. Ruppe est mort à Meiningen le 14 août 1834. Parmi ses manuscrits, on a trouvé des quintettes, quatuors et trios pour divers instruments, où il y a du mérite, ainsi qu'un opéra inachevé intitulé : *Der Sieg der Tugend* (le Triomphe de la vertu).

RUPRECHT (Étienne), artiste du théâtre national à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a composé la musique de quelques opéras qui y ont été représentés. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Was erhælt die Manner Treu* (Qu'est-ce qui peut rendre les maris fidèles?) — 2° Le Feu follet. — 3° *Die natürlichen Wunder* (les Miracles naturels), en 3 actes. — 4° *Elmire*.

Un artiste de ce nom était en 1847 directeur du chœur de l'église Saint-Charles, à Vienne, et occupait cette position avant 1840. Il paraît peu vraisemblable que ce soit l'ancien acteur du théâtre national de cette ville.

RUSCH (Georges), professeur de musique et de piano à La Haye, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Deux concertos pour le clavecin, La Haye, 1776. — 2° Un idem ; ibid., 1780. — 3° Six so-

nates faciles pour le piano; ibid. — 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle; ibid.

RUSCO (Rafael). Ce nom m'a été indiqué à Florence, en 1841, comme celui de l'auteur d'un poëme pseudonyme et didactique intitulé : *l'Arte del contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima che contiene le regole principali dell' armonia, ed un compendio dell' origine, dei progressi, de la decadenza, del risorgimento e propagazione della musica fino al corrente secolo, diviso in quattro parti con un appendice intitolato C sol fa ut agli Elisi, composto e dedicato alla nobil donna la Signora contessa Fanny Pieri nata Spannocchi, da Sotavio Ganleno. Siena*, 1828, *da i torchi di Pandolfo Rossi, all' insegna della Lupa*, 1 vol. in-12.

RUSCHARDUS (Louis), musicien bavarois, au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Mutetorum 4 vocum liber primus*; Nuremberg, 1601, in-4°. — 2° Idem, lib. 2; ib., 1603, in-4°. — 3° *Motectorum 6 vocum*; ibid. — 4° *Magnificat octo tonorum 6 vocum*; ibid. — 5° *Missarum* lib. 1; lib. 2; lib. 3; ibid. Le troisième livre de ces messes a paru à Venise, en 1603, et à Nuremberg, en 1605.

RUSH (James), docteur en médecine à Philadelphie, né dans le district de Pensylvanie en 1790, est auteur d'un livre intitulé : *The Philosophy of the human voice embracing its physiological history, together with a system of principles by which criticism in the Art of elocution may be rendered intelligible*, etc. (Philosophie de la voix humaine, contenant son histoire physiologique, ainsi qu'un ensemble de principes par lesquels l'analyse de l'art de l'élocution peut être rendu intelligible, etc.); Philadelphie, Maxwell, 1827, 1 vol. gr. in-8° de 586 p. L'objet que s'est proposé M. Rush est le même que celui du livre de Josué Steele (*voyez* ce nom), c'est-à-dire la notation de la voix qui parle et déclame par des signes différents de ceux de la voix qui chante, mais avec plus de développements, et d'après un système plus scientifique. Rush examine avec beaucoup de soin les rapports et les différences d'intonation dans le chant et dans la déclamation. Ses signes sont plus simples que ceux de Steele.

RUSSELL (Guillaume), fils d'un facteur d'orgues, naquit à Londres en 1777. Après avoir reçu des leçons de quelques organistes obscurs, il devint élève du docteur Arnold, et resta trois ans sous sa direction. Successivement organiste de plusieurs églises de Londres, il joignit à ces fonctions celle d'accompagnateur du théâtre de Covent-Garden, en 1801. Il mourut à Londres en 1813, à l'âge de trente-six ans. Russell a écrit la musique de beaucoup de mélodrames et de pantomimes pour le théâtre de Covent-Garden. Il a aussi composé les oratorios intitulés : *La Délivrance d'Israël* et *Job*, ainsi que des caprices pour le piano et des chansons anglaises.

RUSSIN (Charles), inventeur d'un système d'enseignement de la musique, né à Limoges vers 1810, a donné l'explication et l'application de ses procédés dans un ouvrage intitulé : *Principes élémentaires de musique d'après la méthode Russin*. Limoges, V^e^ Blondèl, 1844, in 8°, avec 13 planches de musique.

RUSSO (Michel-Ange), pianiste et compositeur pour son instrument, fut un de ces enfants prodiges qui promettent beaucoup et tiennent peu. Il naquit à Naples en 1830, d'une famille juive où la musique était cultivée avec amour. A l'âge de cinq ans, il lisait toute espèce de musique à première vue : à six ans, il commença l'étude du piano, et moins de deux ans après il étonnait les professeurs par le brillant de son jeu et sa manière de chanter sur le clavier, nonobstant la petitesse de ses mains. Le 14 octobre 1849, il joua dans un concert au théâtre des Fiorentini et y fit naître un véritable enthousiasme. Peu de temps après, il perdit son père. En 1840, il entreprit son premier voyage avec une partie de sa famille, et donna des concerts à Florence, à Gênes et à Marseille. Arrivé à Paris au commencement de 1841, il joua plusieurs fois à la cour, et donna son premier concert au mois de mars de la même année. Liszt et Chopin, qui s'y trouvaient, donnèrent à l'enfant de grands encouragements, et lui prédirent une belle carrière. A Londres, il excita la plus vive admiration. Il y reçut quelques leçons de Moscheles, puis il retourna à Paris, s'arrêtant à Bologne où il donna deux concerts, puis à Bruxelles où il ne put se faire entendre parce qu'il s'était blessé à la main droite; mais il y publia chez Schott son premier ouvrage, qui consiste en une fantaisie sur les motifs des *Puritani*. De retour à Paris, il eut le malheur d'y perdre sa mère et sa sœur. Dans l'année suivante, il s'éloigna de cette ville pour voyager en Allemagne, et donna des concerts à Leipsick, Dresde, Berlin et Hambourg, puis il se rendit en Russie, en Danemark et en Suède. En 1846, il était de retour à Naples : depuis cette époque, son nom n'a plus retenti dans le monde musical.

RUSSWURM (Jean-Guillaume-Barthomé), pasteur à Herrnbourg, est auteur d'un livre intitulé *Musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des*

Cultus (Agenda musical de l'autel. Essai pour l'élévation et la vivification du culte), Hambourg, 1826, in-4° de 129 pages, avec 36 pages de discours préliminaire. Ouvrage curieux et utile. Devenu pasteur à Hambourg en 1830, Russwurm a donné un supplément de son ouvrage, sous ce titre : *Nachtrag zur musikalischen Altar-Agende*. Hambourg, Frédéric Perthes, 1831, in-4°.

RUST (Jacques), compositeur dramatique, naquit à Rome en 1741. Après avoir étudié pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pietà*, à Naples, il donna à Venise, en 1764, son premier opéra, intitulé : *La Contadina in corte*. En 1767, il obtint la place de maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone; mais il fit plusieurs voyages en Italie pour y composer : 1° *L'Idolo cinese* en 1774. — 2° *L'Amor bizzarro*, en 1775. — 3° *Alessandro nelle Indie*, en 1775. — 4° *Il Barone di terra asciutta*, en 1776. — 5° *Il Socrate immaginario*, en 1776. — 6° *Il Giove*, en 1776. — 7° *I due Protetti*, en 1777. — 8° *Artaserse*, en 1784, à Modène. — 9° *Il T lismano*, en 1799, à Milan. — 10° *Gli Antiquari in Palmira*, à Milan, 1780. 11° *Berenice*, à Parme, en 1786.

RUST (Frédéric-Willalm ou Guillaume), né le 6 juillet 1739, à Warliz, village de la principauté d'Anhalt, jouait, dès l'âge de six ans, du violon et du clavecin, sans avoir jamais eu de maîtres, et parvint, par ses seuls efforts, à jouer à treize ans la plus grande partie des fugues et des préludes de Jean-Sébastien Bach. Après qu'il eut achevé l'étude du droit, il alla, en 1762, prendre des leçons de Hæch, maître de concert à Zerbst, puis demeura neuf mois à Berlin, comme élève de François Benda. Pendant les années 1765 et 1766, il accompagna le prince d'Anhalt-Dessau en Italie, et y étudia le contrepoint. De retour à Dessau, il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Dessau le 28 février 1796, à l'âge de cinquante-sept ans. Cet artiste distingué jouait bien du clavecin, du violon; de la viole d'amour, du violoncelle, de la harpe et de la guitare. Il écrivait avec goût, et ses ouvrages sont remplis d'idées originales. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Leipsick, Breitkopf. 2° Grande sonate idem, Leipsick, Hinrichs.—3° *Allegretto* avec vingt-quatre variations, Leipsick, G. Fleischer. — 4° Des odes et des chansons allemandes, à Dessau, en 1784. Mais le plus grand nombre de ses compositions est inédit : il a laissé en manuscrit : 1° Plus de quarante sonates pour le piano, avec ou sans accompagnement. — 2° Autant de sonates pour le violon, la viole d'amour, etc. — 3° Plusieurs concertos pour piano, violon, cor, etc. — 4° Beaucoup de thèmes variés pour divers instruments. — 5° Des fugues pour le piano et le violon, avec des fantaisies, etc. — 6° Beaucoup de morceaux de musique d'église. — 7° Des chœurs, airs, duos, etc. — 8° *Yncle et Yariko*, duodrame.

RUST (Guillaume-Charles), fils du précédent, naquit à Dessau le 29 avril 1787. Après avoir fait, sous la direction de son père, ses premières études musicales et suivi les cours du collége de sa ville natale, il alla faire en 1805 et 1806 sa philosophie à l'université de Halle et prit des leçons de Turk (*voyez* ce nom) pour le piano et l'harmonie. Devenu fort habile sur l'orgue par une étude constante des compositions de Jean-Sébastien Bach, il obtint, en 1819, la place d'organiste du temple protestant à Vienne et l'occupa jusqu'en 1827. Alors il retourna à Dessau, où il se livra à l'enseignement du piano et de l'orgue. Il est mort dans cette ville le 18 avril 1855. Ses compositions, qui n'ont pas été publiées, consistent en variations pour le piano sur un thème original, trois fantaisies à 4 mains, des préludes d'orgue, des *Lieder* et des chants à plusieurs voix.

RUST (Guillaume), neveu de Guillaume-Charles, né à Dessau le 15 août 1822, s'est livré fort jeune à l'étude du piano et de l'orgue. Élève de Frédéric Schneider pour la composition, il possède une instruction solide dans cet art. Après avoir été attaché pendant quelques années en qualité de professeur de musique à un seigneur de la Hongrie, amateur de musique, Rust s'est fixé en 1849 à Berlin, où il se livre (1862) à l'enseignement. Son talent de pianiste et d'organiate est estimé, et ses compositions publiées pour le piano et pour le chant ont obtenu des succès. Admirateur passionné de Bach, il a montré une grande activité comme éditeur des œuvres de ce grand homme et comme membre de la société pour la publication de ses œuvres complètes. Parmi les compositions de Rust, on remarque : 1° *Cæcilia*, collection de chants religieux avec accompagnement d'orgue, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux caprices pour piano, op. 2; Breslau, Leuckart. — 3° Le 84e psaume, trio pour voix de soprano et contralto, avec orgue obligé; op 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Grande fantaisie pour piano (en *si* majeur), op. 5; ibid. — 5° Six chants à 4 voix en 2 suites, op. 6; Breslau, Leuckart. — 6° Prélude et choral (en ré), à 4 mains, op. 7; ibid. — 7° 6 chants pour 4 voix d'hommes, op. 8; ibid. — 8° Sonate pour piano (en *ut*), op. 9; Berlin, Schlesinger. — 9° *Ave Maria* pour soprano et contralto solo, avec chœur de femmes et orchestre, op. 10; ibid.

RUSTICI (Joseph), professeur de piano au Conservatoire de Lucques en 1841, né dans cette ville, s'est fait connaître comme compositeur de musique dramatique par l'opéra intitulé *Maria di Provenza*, représenté à Milan en 1837.

RUTGERS (Janus), né à Dordrecht le 26 août 1589, fit ses études à Leyde, et exerça la profession d'avocat à La Haye. Une mission diplomatique en Suède lui ayant été confiée, il obtint le titre de conseiller après son retour en Hollande, et mourut à La Haye le 26 octobre 1625. Dans ses *Variarum Lectionum* (Leyde, 1618, in 4°), il traite au deuxième livre (p. 132) de la notation de la musique de l'Église grecque.

RUTHARDT (Frédéric), fils d'un hautboïste de la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Stuttgardt vers 1810. Devenu *cantor* de l'église principale de cette ville, il a publié : 1° Douze mélodies chorales du livre de chant du royaume de Wurtemberg, avec accompagnement de guitare, 1re suite; Stuttgard, Zumsteg, 1841. — 2° Treize Mélodies chorales etc; 2me suite; ibid. Ruthardt est aussi un des plus habiles joueurs de *zither* de l'Allemagne; il a publié pour cet instrument : *Gründliche Anleitung die Zither spielen zu lernem* (1), *Nebst* 50 *Uebungstucken in fortschreitender Ordnung und mit angemerkten Fingersatze*) instruction régulière pour apprendre à jouer de la *Zither*, suivie de 50 exercices rangés dans un ordre progressif et avec l'indication des doigtés); Stuttgardt, Wagner, 1844.

RUTINI (Jean-Marc), pianiste et compositeur distingué, naquit à Florence, vers 1730, et fit ses études musicales au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. En 1754, il voyagea en Allemagne, et trois ans après il s'établit à Prague. De retour en Italie en 1766, il y écrivit pour le théâtre : 1° *Gli Sposi in maschera*, à Modène, 1766. — 2° *Amor industrioso*, 1767. — 3° *Vologeso*. Pendant son séjour en Allemagne, il avait fait imprimer de sa composition : 1° 6 *Sonate per il cembalo*, op 1. — 2° 6 idem, op. 3. — 3° 6 idem, op. 3. — 4° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, op. 4. — 5° 7 *Sonate per il cembalo*, op. 5. — 6° *Arie III a voce di soprano con stromenti*. — 7° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, 1756. — 8° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, ibid., 1758. Après avoir rempli pendant plusieurs années les fonctions de maître de chapelle du duc de Modène, Rutini entra au service de Léopold, grand-duc de Toscane, et mourut à Florence en 1797. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église estimée.

(1) La zither est un joli instrument à cordes pincées qui se pose sur une table, ou qu'on tient sur les genoux, et qui est fort en vogue, particulièrement dans l'Allemagne méridionale.

RUTINI (Ferdinand), fils et élève du précédent, naquit à Modène, en 1767. En 1789, il fit jouer à Rome son premier opéra, intitulé *L'Avaro*, puis composa divers ouvrages à Florence, à Parme et à Plaisance. Il est connu aussi par quelques cantates avec orchestre. Cet artiste était maître de chapelle à Macerata, en 1812. Il alla ensuite remplir des fonctions semblables à Terracine, où il est mort, au mois de novembre 1827.

RUTTINGER (Jean-Charles-Frédéric), organiste de l'église nouvelle de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Hildburghausen, 1803. — 2° Six sonatines à 4 mains, Berlin, Lischke. — 3° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 6, Leipsick, Hofmeister. — 4° Six idem, op. 13, Bonn, Simrock. — 5° Dix-huit pièces faciles pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 6° Thème varié, Vienne, Haslinger. — 7° Préludes pour des chorals en trios pour l'orgue, 5 suites, Hildburghausen, chez l'auteur. — 8° Six conclusions faciles pour l'orgue, ibid. — 9° Douze pièces d'orgue faciles de différents styles, Hildburghausen, Kesselring. — 10° Douze idem, 2me et 3me recueils, op. 11 et 12, ibid.

RUZICZKA (Wenceslas), premier organiste de la cour, à Vienne, naquit le 8 septembre 1758, à Jarmeritz, en Moravie, dans les possessions de la maison de Kaunitz. Envoyé à Vienne par son père, à l'âge de quatorze ans, pour y chercher son existence en donnant des leçons, il trouva le moyen de s'y instruire dans la composition, et devint un organiste distingué. Pendant près de quarante ans il remplit les fonctions d'organiste de la cour, et d'alto dans l'orchestre du théâtre national. Il mourut à Vienne le 21 juin 1823, à l'âge de soixante-cinq ans. On a gravé de sa composition : *Sonate pour piano et violon*, Vienne, Mechetti.

RYBA (Jacques-Jean), compositeur et virtuose sur le violon, le violoncelle et l'orgue, naquit à Przesstiez, en Bohême, le 26 octobre 1765. Son père, qui était organiste, lui donna les premières leçons de musique à l'âge de quatre ans : à huit, le jeune Ryba jouait déjà sans fautes les sonates et les concertos de Wagenseil sur le clavecin, et déjà il se livrait à l'étude des éléments de la basse continue. En 1780, un de ses parents le fit entrer au séminaire de Saint-Wenceslas, à Prague, et paya sa pension pour qu'il y pût faire ses études. Celle qu'il fit ensuite de l'orgue en

écoutant Segert, et comparant son style avec celui des autres bons organistes de la Bohême, lui fit faire de rapides progrès, et le conduisit à une habileté remarquable. En 1788, il fut nommé recteur au gymnase de Roczmittal. Il y passa environ vingt-sept ans, incessamment occupé des soins de son école et des travaux de la composition, aimé et estimé de tous ceux qui le connaissaient, et mourut en 1815, à l'âge de cinquante ans. Ryba a laissé en manuscrit : 1° Seize messes solennelles avec orchestre, dont une dans le dialecte de la Bohême. — 2° Vingt-quatre messes brèves. — 3° Six messes moyennes. — 4° Sept messes pastorales sur le texte bohémien. — 5° Dix petites messes pastorales pour la campagne — 6° Trois messes de *requiem*. — 7° Trente offertoires. — 8° Vingt motets. — 9° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 10° Cinq *Te Deum*. — 11° Sept *Salve Regina*. — 12° Deux *Alma Redemptoris*. — 13° Six *Regina cœli*. — 14° Trois *Stabat Mater*. — 15° Vêpres sur un texte bohémien. — 16° Quatre cent huit allemandes et contredanses pour l'orchestre. — 17° Cinquante-six duos pour divers instruments. — 18° Quarante-huit trios idem. — 19° Soixante-douze quatuors id. — 20° Sept quintettes. — 21° Trente-cinq symphonies pour l'orchestre. — 22° Trente-huit concertos pour divers instruments. — 23° Quatre-vingt-sept sonates idem. — 24° Cent trente œuvres de variations. — 25° Six opéras-comiques et mélodrames. — 26° Trente-cinq sérénades et nocturnes — 27° Quatre-vingts chansons allemandes et bohémiennes, dont une partie a été imprimée à Prague. Il a laissé aussi un Manuel complet de la musique, en quatre parties, écrit en 1799 et 1800, mais qui n'a pas vu le jour. Une si grande activité ne put tirer Ryba de la position la plus médiocre.

S

SAAL (Antoine-Guillaume-Chrétien), harpiste du duc de Mecklembourg-Schwerin, vivait à Ludwigsluts, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : Vingt-cinq morceaux pour harpe sans pédales ; Hambourg, Bœhm, 1800. En 1808, il était à Rostock, où il a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Ueber den Werth und Nutzen des Gesanges so wie über die Vernachlæssigung desselben in Mecklenburg-Schwerin* (Sur la valeur et l'utilité du chant ainsi que sur sa situation négligée dans le duché de Mecklembourg-Schwerin) ; Rostock, 1808, in-8° de trente-huit pages.

SAALCHUTZ (Joseph-Lévi), docteur ès sciences, né à Berlin d'une famille israélite, a fait ses études à l'université de Kœnigsberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui deux ouvrages intéressants qui ont pour titre : 1° *Von der Form der hebr. Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebræer* (De la forme de la poésie hébraïque, suivi d'un traité sur la musique des Hébreux ; avec une préface de A. Hahn) ; Kœnigsberg, Unger, 1825, grand in-8° avec une planche lithographiée. 2° *Geschichte und Würdigung der Musik bei d. Hebræern, in Verhæltniss zu sonstigen Ausbildung dieser Kunst in alter und neuer Zeit, nebst ein Anhang über die hebr. Orgel* (Histoire et appréciation de la musique chez les Hébreux, comparée avec la culture de cet art chez d'autres peuples des temps anciens et modernes ; suivi d'un appendice sur l'orgue hébraïque) ; Berlin, Fincke, 1829, in-8°, avec une planche lithographiée.

SABADINI (Bernard), compositeur, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la cour de Parme. Ses opéras connus aujourd'hui sont les suivants : 1° *Furio Camillo*, en trois actes, représenté au théâtre de Parme, en 1686. 2° *Didio Giuliano*, en trois actes, à Plaisance, en 1687. 3° *Zenone tiranno*, en trois actes, à Parme, en 1687. 4° *La Favore degli Dei*, à Venise, en 1689. 5° *La Gloria d'amore*, en 1690. 6° *Eraclea*, en trois actes, à Parme, en 1696. 7° *I Disegni della divina Sapienza*, oratorio, 1698.

SABATINI (Jean-André), compositeur, né à Naples vers 1740, et mort dans cette ville en 1808, fut d'abord violoniste distingué et publia des sonates pour son instrument. En 1774, il fit exécuter à Naples une musique funèbre à deux chœurs qu'il avait composée pour les obsèques de Jomelli.

SABATINO (Nicolas), compositeur de musique d'église, né à Naples, vers 1740, fit ses études musicales au Conservatoire de Santo-Onofrio, puis il fut maître de chapelle de l'église des Hiéronimites de sa ville natale. Au nombre de ses ouvrages on remarque un beau *Miserere*, qui se chante encore dans cette église, un *De Profundis*, et un *Tantum ergo*.

SABBATH (Édouard-Gustave), professeur de chant à Berlin, né le 10 septembre 1826, à Zessel, près d'Oels, en Silésie. Son père, organiste en ce lieu, fut son premier maître pour le chant, le piano, le violon et l'orgue. En 1845, il se rendit à Breslau, pour compléter son instruction dans les lettres et dans les sciences : il y reçut des leçons de chant de Mosewius et acheva, sous sa direction, son éducation de chanteur. Arrivé à Berlin, en 1853, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Stern, et dans l'année suivante, il entra comme chanteur dans le chœur du Dom. Depuis lors, il a chanté avec succès dans les fêtes musicales à Leipsick, Magdebourg, Aix-la-Chapelle, Cologne, Brême et Arnheim (Hollande). Sabbath a publié de sa composition des *Lieder* en recueils et détachés, à Breslau, Cassel et Berlin.

SABBATINI (Galeazzo), maître de chapelle du duc de la Mirandole, né à Pesaro, dans les dernières années du seizième siècle, est connu comme théoricien et comme compositeur. En 1628, il publia, à Venise, un traité élémentaire sous ce titre : *Regole facili et brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, monochordo o altro simile stromento ; Venetia, per il Salvador.*

La seconde édition a paru dans la même ville, en 1644, et la troisième, à Rome, en 1669, in-4°. Walther (*Musical. Lexicon*) indique une traduction allemande de cet ouvrage, par Jean-Gaspard Trost le vieux, laquelle est restée en manuscrit. Les compositions connues de Sabbatini sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci, op. 1; in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1627, in-4°. 2° *Il secondo libro de' Madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci op. 2*; ibid., 1636; c'est une seconde édition. 3° *Sacræ laudes musicis concentibus contextæ binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus ad organum concinendæ*, lib. I, op. 3; Anvers, 1642, in-4°. 4° *Madrigali concertati a 5 voci, con alcune canzoni concertate con sinfonie e ritornelli*, op. 4; *ibid.*, 1636. 5° *Madrigali concertati a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 5; *ibid.*, 1630. 6° *Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci, con alcune canzonetti concertate con stromenti*, op. 6; *ibid.*, 1636, in-4°. 7° *Sacrarum Laudum 2, 3, 4, 5 vocibus. Lib. I et II*, op. 7; *ibid.*, 1637-1641. 8° *Litanie delle Beata Virgine Maria, a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci*, op. 8; *ibid.*, 1638. 9° *Sacri Laudi e Mottetti a voce sola*, op. 9; Rome, 1639. La deuxième édition de cet œuvre a été publiée à Venise, chez Vincenti, en 1640, in-4°. Le père Kircher exalte le talent de Sabbatini (*Musurg.*, t. I, p. 460) comme admirable en tout genre; il lui attribue aussi l'invention d'un clavecin au moyen duquel toute la science de l'harmonie se démontrait aux yeux.

SABBATINI (Pierre-Paul), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Toni ecclesiastici all' uso romano;* Rome, 1650, in-4°.

SABBATINI (le P. Louis-Antoine), religieux franciscain, naquit à Albano, près de Rome, en 1739. Après avoir appris les éléments de la musique sous la direction du maître de chapelle de sa ville natale, il entra comme novice dans le couvent des mineurs conventuels ou franciscains à Rome, et y commença l'étude du contrepoint; puis il fut envoyé au couvent de Saint-François, à Bologne, où il devint élève du P. Martini. En 1765, il passa au couvent de Padoue, où se trouvait Valotti (*voyez* ce nom), qui devint aussi son maître de composition, et dont il adopta le système d'harmonie. Devenu maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque de la mort de Valotti. Il succéda à ce savant musicien dans la place de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, et mourut en cette ville, le 29 janvier 1809. Deux ans auparavant, il avait été nommé membre de la section de musique dans la classe des beaux-arts de l'Institut du royaume d'Italie.

Sabbatini a beaucoup écrit pour l'église, suivant le système d'harmonie de son maître Valotti; la plupart de ses œuvres sont en manuscrit dans les archives de l'église Saint-Antoine de Padoue. On trouve dans plusieurs bibliothèques une messe de *Requiem* de sa composition, pour trois ténors et basse.

Sabbatini est connu principalement comme écrivain didactique par les ouvrages suivants : *Gli elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi in duetti e terzetti a canone;* Rome, 1789, in-4° oblong. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Rome, 1795, in-4°. Ce livre est un recueil de solféges, dont les préceptes et les leçons pratiques sont en canons. Une seconde édition de la première partie des leçons a été publiée à Paris, par les frères Gaveaux, en 1805. Choron a aussi donné une édition de cet ouvrage, sous ce titre : *Solféges ou leçons élémentaires de musique, qui peuvent s'exécuter soit à voix seule, soit à deux ou trois voix égales, en canon, avec basse continue* ad libitum; Paris, Choron (sans date), grand in-8°. 2° *La vera Idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell' armonia;* Venise, 1799, in-4°. Ce livre renferme une complète exposition du système d'harmonie de Valotti et de Calegari, qui fut l'objet de justes critiques dans sa nouveauté (*voyez* Valotti) (1). 3° *Trattato sopra le fughe musicali di fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. corredato da copiosi Saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Valotti;* Venise, 1802, deux parties in-4°. La partie théorique de ce livre, renfermée en vingt-trois pages, se réduit à quelques principes généraux assez vagues et insignifiants; le reste est composé de fugues ou d'expositions de fugues réelles et tonales à deux, trois et quatre voix, composées par le P. Valotti, avec des notes et commentaires de Sabbatini. Le P. Martini accorde beaucoup d'éloges, dans sa correspondance, à ces essais de Valotti, dont il avait eu les manuscrits

(1) J'ai donné l'analyse de ce système dans la *Gazette musicale de Paris* (1840), et dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, 1841, un vol. in-8° de 178 pages, tiré à 50 exemplaires qui n'ont pas été mis dans le commerce.

entre les mains, après la mort de l'auteur. 4° *Notizie sopra la vita e le opere del R. P. Francesco Antonio Valotti;* Padoue, 1780, in-8°. Sabbatini a été l'éditeur des *Psaumes* de Marcello, édition publiée à Venise, en 1801, par Sébastien Valle, et non par le P. Valle, comme le disent quelques biographes.

SABINO (Hippolyte), compositeur vénitien, né vers 1545, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a cinque voci,* lib. I; Venise, 1570. 2° *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci;* ibid., 1576, in-4°, réimprimé dans la même ville en 1580, in-4°. 3° *Madrigali a sei voci,* lib. I; *ibid.,* 1579. 4° *Il terzo libro de' madrigali a* 5 *e* 6 *voci;* Venise, 1582, in-4°. 5° *Il secondo libro de' madrigali a* 6 *voci;* 1581, in-4°, réimprimé en 1584, in-4°, Venise. 6° *Magnificat a quattro voci;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Cantiones divæ Mariæ* 4 *vocum;* ibid., 1683, in-4°. 8° *Il quarto libro de' madrigali a* 4, 5, 6, 7 *e otto voci;* Venise, 1585, in-4°. 9° *Il quinto libro de' madrigali a cinque e sei voci;* ibid., 1586, in-4°. 10° *Il settimo libro de' madrigali a cinque e sei voci; Venetia, app. Giac. Vincenti,* 1589, in-4°. On a imprimé des pièces de ce musicien dans plusieurs recueils de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle, particulièrement dans ceux-ci : 11° *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci;* Anvers, Pierre Phalèse et J. Bellère, 1592, in-4° obl. 12° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant;* ibid., 1594, in-4° obl. 13° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci;* Venise, 1596, in-4°, Anvers, 1596; *ibid.,* 1601; *ibid.,* 1614. 14° *Ghirlanda de' madrigali a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi;* Anvers, Phalèse, 1601, in-4° obl. 14° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori;* ibid., 1596, in-4° obl. Les ouvrages de Sabino ont eu beaucoup de réputation vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième; cependant on ne sait rien concernant les événements de sa vie; M. Caffi n'en parle pas dans son Histoire de la chapelle de Saint-Marc de Venise, et les titres des ouvrages de Sabino n'indiquent pas la position qu'il occupait.

SABLIÈRES (C.), intendant de la musique de *Monsieur,* frère de Louis XIV, n'est connu que par ce qu'en dit Guichard, dans sa *Requête servant de factum contre Baptiste Lulli et Sébastien Aubry* (*voyez* Guichard). On y voit que Sablières avait composé la musique de l'opéra intitulé *les Amours de Diane et d'Endymion,* en cinq actes, qui fut représenté à Versailles, en 1671, et qu'il avait écrit la musique d'un autre ouvrage, également en cinq actes, en 1672, dont Guichard, auteur du livret, n'indique pas le titre.

SABOLY (Nicolas), maître de musique à l'église Saint-Pierre d'Avignon, né dans cette ville, s'est fait connaître par la musique d'un *Recueil de noëls provençaux;* Avignon, Offray, 1802, petit in-8°.

SABON (Joseph-Pierre), hautboïste, né le 9 octobre 1817, à Reuil (Seine-et-Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 21 avril 1834, comme élève de M. Vogt. Ses études terminées en 1840, il sortit de cette institution et se fixa à Genève. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument.

SACADAS, célèbre joueur de flûte, né à Argos, fut le premier qui composa et qui joua des airs de flûte appelés *pythiques.* Pausanias dit qu'on voyait sa statue sur le mont Hélicon, et que le sculpteur l'avait représenté si petit, que sa flûte était aussi grande que lui. Le même auteur dit aussi que dans la 48me Olympiade, aux jeux pythiens établis par les amphictyons, Sacadas joua de la flûte seule, sans qu'elle servît d'accompagnement aux voix, ce qu'on ne connaissait point encore, et qu'il fut couronné aux deux pythiades suivantes. Il ajoute que lorsqu'on rebâtit la ville de Messène, tous les travaux se firent au son des flûtes, et que l'on se servit principalement des airs de Sacadas. Le tombeau de ce musicien se voyait encore à Argos au temps de Pausanias.

SACCHI (Salvator), né à Ronciglione, dans les États de l'Église, vers 1570, fut maître de chapelle à Toscanello, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Rome, en 1607, des messes à quatre et cinq voix, de sa composition.

SACCHI (le P. Jules), religieux franciscain, né à Ferrare, dans la première moitié du dix-septième siècle, a laissé en manuscrit un livre qui a pour titre : *Regole del canto fermo.* Cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne.

SACCHI (D. Juvénal), chanoine de Saint-Paul, membre de l'Académie de Mantoue, et professeur d'éloquence au collége des Nobles, à Milan, naquit dans cette ville, en 1726. Placé par ses parents chez les barnabites, il y

fit son éducation et embrassa leur règle. La musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint pour lui l'objet d'une étude sérieuse dans un âge plus avancé, et lui fournit le sujet de plusieurs ouvrages remplis d'érudition et de science, mais qui laissent désirer, en plusieurs endroits, des vues plus nettes et une connaissance plus étendue de la pratique de l'art. Lié avec le P. Martini, il en reçut des encouragements et des éloges. Après une vie laborieuse et honorable, il mourut à Milan, le 27 septembre 1789. Ses écrits relatifs à la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Del numero e delle misure delle corde musiche, e loro corrispondenza;* Milan, 1761, in-8°. Cet ouvrage a pour objet de déterminer les bases physico-mathématiques de la gamme et des proportions des intervalles. Plus tard Sacchi traita de nouveau ce sujet dans une dissertation latine intitulée : *Specimen theoriæ musicæ,* qui fut insérée après sa mort dans les mémoires de l'Académie des sciences et arts de Bologne (*Bononiensi scientiarum et artium instituto atque Academia commentarii; Bononiæ,* 1791, t. VII, p. 139-197). Le P. Sacchi est revenu sur le même sujet, dans une lettre à Sébastien Canterzani, professeur de mathématiques à Bologne et secrétaire de l'Institut de cette ville, laquelle est placée à la suite de l'ouvrage suivant. 2° *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, dissertazioni tre;* Milan, 1770, in-8°. On trouve l'analyse de cet ouvrage dans le premier volume de la Bibliothèque musicale de Forkel (p. 267-279). Le sujet important de ce livre est traité d'une manière vague par le P. Sacchi : il n'a pas aperçu les vrais principes de la division du temps musical et du rhythme. 3° *Risposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesù, professore di metafisica in Brera;* Milan, Mazzuchelli, 1771, in-8° de cinquante-cinq pages. Cet écrit est une critique de la théorie de la gamme donnée par Draghetti dans son *Essai de psychologie* (*Psychologiæ specimen,* etc.). Celui-ci fit une réplique victorieuse au P. Sacchi (*voyez* Draghetti). 4° *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci, e dell' utilità che ci potremmo promettere della nostra, applicandola all' educazione de' giovani, Dissertazioni III;* Milan, 1778, in-8° de deux cent sept pages. On trouve une analyse de ce livre dans le *Giornale de' Letterati d'Italia* (année 1779, tome XXIV, pages 117-135). Bien que Sacchi y soutienne l'opinion que l'harmonie des accords de sons collectifs a été inconnue aux Grecs, il ne s'y montre pas moins admirateur de leur système musical, qu'il s'efforce de recomposer à l'aide du peu de débris qui nous en restent; mais il tombe dans plusieurs erreurs graves sur le sens des paroles de quelques auteurs anciens. 5° *Delle quinte successive nel contrappunto e delle regole degli accompagnamenti. Lettera al Sig. Vinceslao Pichl, Academico Filarmonico,* etc.; Milan, Orena, 1780, in-8° de cent quatre-vingt-trois pages; écrit rempli d'erreurs à l'égard de la pratique de l'art, et d'obscurité dans la théorie. 6° *Vita del cav. don Carlo Broschi detto Farinelli;* Venise, 1784, in-8°. 7° *Don Placido, Dialogo dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga;* Pise, Luigi Raffaelli, 1786, in-8° de cent cinquante-deux pages. Cet écrit fut publié par Sacchi pour sa propre défense, ses ennemis lui ayant reproché son goût pour la musique, qu'ils considéraient comme peu compatible avec les devoirs d'un religieux. 8° *Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneziano;* Venise, 1789, in-8°. Cette notice n'est que la traduction de la vie du célèbre musicien, écrite en latin par le P. Fontana, et imprimée dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum doctrina excellentium* de Fabroni. La traduction de Sacchi a été réimprimée en tête de l'édition des Psaumes de Marcello, publiée à Venise, en 1801 et années suivantes (pages 17-30). 9° *Al nobil signore signor conte Giordano Riccati. Risposta del P. Giovenale Sacchi della congregazione di S. Paolo.* Cette réponse à une lettre de Riccati concernant l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie, est datée du 21 octobre 1788. Elle a été publiée dans le quarante-deuxième volume du *Nuovo giornale de' Letterati d'Italia* (année 1790, pages 158-291). On a aussi du P. Sacchi une défense de quelques-uns de ses ouvrages dans un recueil polémique intitulé : *Lettere del Sig. Francesco-Maria Zanotti, dol P. Giamb. Martini e del P. Giovenale Sacchi, Accademici del Istituto di Bologna, nelle quali si propongono di risolvere alcuni dubbj appartenenti al Trattato della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato a Milano l'anno* 1770, *e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto,* etc.; Milan, 1782, in-4°.

SACCHINI (Antoine-Marie-Gaspard), compositeur distingué, naquit non à Naples en 1735, comme le prétendent tous les biographes, d'après une notice de Framery, mais

à Pouzzoles (Pozzuoli), le 23 juillet 1734, suivant un acte authentique recueilli par Selvaggi (*voyez* ce nom), et qu'il a bien voulu me communiquer. Fils de pauvres pêcheurs, il était destiné à la profession de ses parents, mais le hasard ayant conduit Durante à Pouzzoles, ce maître entendit chanter des airs populaires par le jeune Sacchini, et fut si satisfait de la justesse de ses intonations et de son intelligence animée, qu'il le demanda à sa famille, et le fit entrer au Conservatoire de Santo-Onofrio (1). Après y avoir étudié les principes de la musique, Sacchini apprit à jouer du violon, sous la direction d'un maître nommé *Nicolas Forenza,* et acquit sur cet instrument un certain degré d'habileté. A la même époque, Gennaro Manna (*voyez* ce nom) lui donna des leçons de chant. Devenu élève de Durante, il étudia sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses condisciples étaient Piccinni et Guglielmi, tous deux plus âgés que lui. Le maître disait quelquefois à ses autres élèves : « Vous avez un rival difficile à vaincre : si vous ne faites beaucoup d'efforts, au moins pour l'égaler, il restera seul, et ce sera l'homme du siècle. » Ce rival, cet homme du siècle, suivant l'opinion de Durante, c'était Sacchini. Au moment de la mort de son maître (1755), celui-ci était âgé de vingt et un ans. Dans l'année suivante, il composa un intermède en deux parties intitulé : *Fra Donato,* qui fut exécuté avec beaucoup de succès par les élèves de l'école. Sorti du Conservatoire, il se livra à l'enseignement du chant, écrivant de temps en temps quelques petits opéras en dialecte napolitain pour les théâtres de second et de troisième ordre. Ces ouvrages le firent connaître avantageusement, et lui procurèrent un engagement en 1762, pour composer un opéra sérieux qui fut joué avec succès au théâtre *Argentina* de Rome. Le bon accueil qu'il reçut alors dans cette ville le décida à y fixer son séjour. Il y resta sept années, pendant lesquelles il fit des excursions en plusieurs villes d'Italie pour y écrire des opéras sérieux et bouffes. Le grand succès de son *Alessandro nell' Indie,* joué à Venise, en 1768, lui fit obtenir la place de directeur du Conservatoire de *l'Ospedaletto,* dans la même ville. Il en prit immédiatement possession, et pendant le peu d'années qu'il l'occupa, il forma d'excellents élèves pour le chant, particulièrement *la Ferrarese,* qui passe pour avoir été sa maîtresse. Il écrivit, pour beaucoup de couvents et d'églises, des messes, des vêpres et des motets, où se faisait remarquer un style élégant, gracieux, et des mélodies pleines d'une expression douce et tendre. Burney le connut à Venise en 1770 : il jouissait alors d'une grande réputation et venait de composer, pour le théâtre de Padoue, *Scipione in Cartagine,* dont le succès avait été complet. Ses œuvres dramatiques se composaient déjà alors de quarante opéras sérieux et de dix bouffes, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-six ans.

Vers la fin de 1771, Sacchini fit, en Allemagne, un voyage de quelques mois, et composa pour les théâtres de Munich et de Stuttgard deux opéras peu connus. Arrivé à Londres, au mois d'avril 1772, il y fit jouer d'abord quelques-uns de ses anciens opéras; puis, il donna, au théâtre du Roi, *il Cid* (janvier 1773), *Tamerlano,* un mois après, *Lucio Vero* (décembre 1773), et dans l'année 1774, *Nitetti* et *Perseo.* Rauzzini (*voyez* ce nom), alors premier ténor au Théâtre-Italien de Londres, avait été lié d'amitié avec Sacchini et lui fut d'abord utile en se chargeant des rôles que le compositeur lui confia; mais plus tard ils se brouillèrent, et l'inimitié du chanteur causa des chagrins au maître napolitain; car Rauzzini se prétendit auteur de quelques-uns des plus beaux airs des opéras de Sacchini, et cette calomnie, dont l'évidence était palpable, trouva des échos dans la société. Le goût passionné de Sacchini pour les femmes, son luxe, ses dépenses trop considérables pour ses revenus, lui avaient fait beaucoup d'ennemis, et avaient diminué le zèle de ses protecteurs. Sa santé s'était altérée; ses travaux n'avaient plus la même activité, à cause de ses préoccupations par suite du mauvais état de ses affaires. Enfin, les choses en vinrent au point qu'il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers, et de se rendre à Paris, en 1782, sur l'invitation de Framery, qui avait fait connaître sa musique dans cette ville, en traduisant de l'italien son *Isola d'Amore,* sous le titre de *la Colonie.*

L'arrivée de Sacchini fit peu de sensation à Paris, parce qu'on y était encore préoccupé des querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Le séjour de Joseph II à Paris fut une heureuse circonstance pour le compositeur, car ce prince, qui n'aimait que la musique ita-

(1) Suivant une lettre de Piccinni, ce serait au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto* que Sacchini aurait fait ses études, sous la direction de Durante; mais ce maître ne fut jamais attaché au Conservatoire de ce nom.

lienne, particulièrement celle de Sacchini, le recommanda à sa sœur (Marie-Antoinette, reine de France), dont la protection écarta les obstacles qui s'opposaient à la représentation de ses ouvrages à l'Opéra. Framery l'avait aidé dans l'arrangement de son *Rinaldo* pour la scène française. De nouvelles scènes y avaient été ajoutées, et plusieurs airs avaient été refaits : l'ouvrage parut le 25 février 1783, et n'obtint qu'un médiocre succès. Un autre essai du même genre fut tenté dans la traduction et l'arrangement de l'opéra sérieux *Il gran Cid*, sous le titre de *Chimène*, et ne fut pas plus heureux, quoique ces deux ouvrages renfermassent de grandes beautés. *Dardanus*, écrit par Sacchini sur le poëme de l'ancien opéra français, réduit en trois actes, ne reçut non plus qu'un froid accueil, en 1784. Sacchini avait achevé sa belle partition d'*Œdipe à Colone*, au commencement de 1785 : cet ouvrage était destiné à l'Opéra; mais le compositeur n'eut pas la satisfaction d'en voir la représentation. Son élève Berton, auteur de la belle musique de *Montano et Stéphanie* et de beaucoup d'autres opéras, nous a fait connaître les circonstances qui retardèrent l'apparition d'*Œdipe* sur la scène française. Il s'exprime en ces termes (1) : « La reine Marie-Antoi- » nette, qui aimait et cultivait les arts, avait » promis à Sacchini qu'*Œdipe* serait le premier » ouvrage qu'on représenterait sur le théâtre » de la cour, au voyage de Fontainebleau. » Sacchini nous avait fait part de cette bonne » nouvelle et continuait à se trouver, selon son » usage, sur le passage de Sa Majesté, qui, en » sortant de l'office divin, l'invitait à passer » dans son salon de musique. Là, elle prenait » plaisir à entendre quelques-uns des plus » beaux morceaux d'*Arvire et Évelina* (opéra » de Guillard auquel Sacchini travaillait alors). » Ayant remarqué que, plusieurs dimanches » de suite, la reine semblait éviter ses regards, » Sacchini tourmenté, inquiet, se plaça un » jour si ostensiblement devant Sa Majesté, » qu'elle ne put se dispenser de lui adresser » la parole. Elle le reçut dans le salon de mu- » sique et lui dit d'une voix émue : Mon cher » Sacchini, on dit que j'accorde trop de fa- » veur aux étrangers. On m'a si vivement » sollicitée de faire représenter, au lieu de votre » *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai » pu m'y refuser. Vous voyez ma position; » pardonnez-moi.

» Sacchini, s'efforçant de contenir sa dou- » leur, fit un salut respectueux et reprit aussi- » tôt la route de Paris. Il se fit descendre chez » ma mère. Il entra tout éploré et se jeta dans » un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui » que des mots entrecoupés : *Ma bonne* » *amie, mes enfants, je souis oun homme* » *perdou; la reine il ne m'aime piou! La* » *reine il ne m'aime piou!* Tous nos efforts » pour calmer sa douleur furent vains. Il ne » voulut point se mettre à table. Il était très- » goutteux; une oppression excessive nous in- » quiétait déjà. MM. Gaillard, Loraux et moi, » nous le reconduisîmes chez lui ; il se mit au » lit, et trois mois après il avait cessé de » vivre. » Sacchini mourut le 7 octobre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans. Il laissait inachevée sa partition d'*Arvire et Évelina* : Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, la termina d'une manière satisfaisante. A peine Sacchini eut-il fermé les yeux, que ceux mêmes qui l'avaient persécuté pendant sa vie se réunirent pour lui rendre des honneurs : tous les artistes assistèrent à ses obsèques; son éloge fut prononcé à l'Académie des Enfants d'Apollon, on l'imprima dans les journaux, son portrait fut gravé par plusieurs artistes, et François Caradori, statuaire de la cour du grand-duc de Toscane, fit son buste pour la chapelle du Panthéon de Rome. *Œdipe à Colone* fut représenté le 1^er^ février 1787 et produisit une profonde impression. Son succès eut chaque jour plus d'éclat; *Dardanus*, si dédaigné dans sa nouveauté, fut remis en scène à plusieurs reprises; enfin, *Arvire et Évelina*, œuvre posthume de son auteur, fut accueilli avec faveur.

Comme la plupart des compositeurs italiens, Sacchini avait écrit dans sa jeunesse un grand nombre d'opéras avec la négligence inséparable d'une trop grande rapidité dans le travail; mais au milieu de ces négligences, on trouve de nobles et pures cantilènes, dont la suavité fut toujours le caractère distinctif de son talent. En avançant en âge, il donna plus de soins à ses productions, mais il perdit peut-être quelque chose de la verve de sa jeunesse : on ne retrouve ni dans *Dardanus*, ni même dans la belle partition d'*Œdipe*, la chaleureuse inspiration de quelques morceaux de l'*Alessandro nell' Indie* et de l'*Andromacca*. Nul compositeur de l'ancienne école d'Italie n'a mis plus de charme dans les airs; on en connaît une multitude, même dans ses opéras les moins heureux, remarquables par la grâce et le naturel des mélodies. Sacchini écrivait avec pureté, élégance, et trouvait dans son instrumentation de beaux effets par

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1835, n° 12.

des moyens fort simples, quoiqu'il ait eu sous ce rapport moins d'originalité que Gluck. Sa partition d'*Œdipe à Colone* est le plus complet de ses ouvrages; il s'y élève quelquefois au sublime de la simplicité antique. Les rôles d'OEdipe et d'Antigone, ainsi que les chœurs, sont surtout d'une beauté achevée; n'eût-il laissé que ce témoignage de son talent, son nom brillerait avec éclat dans l'histoire de l'art.

On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les productions de ce musicien distingué, et ce n'est pas sans peine que j'ai pu recueillir ceux dont je vais donner la liste. Il a écrit pour l'église : 1° *Miserere a 5 voci e stromenti*. 2° *Kyrie cum Gloria a 4 voci, con stromenti ed organo*. 3° *Credo* à quatre voix et orchestre. 4° Messe à cinq voix et orchestre. 5° Messe à deux chœurs et deux orchestres (Venise, 1770). 6° *Dixit* à deux chœurs, violons, violes, basse et orgue. 7° *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto et basse. 8° Autre *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue. 9° *Tantum ergo* à quatre voix et instruments. 10° *Tantum ergo* à trois voix et instruments. 11° Les cinq psaumes de complies à cinq voix. 12° *Lætatus sum*, psaume pour voix de soprano et chœur. 13° *Idem* pour soprano, contralto et chœur. 14° *Salve Regina* pour contralto, deux violons, viole et basse. 15° Autre *Salve Regina* pour soprano, deux violons, viole et basse. 16° Cantate à trois voix pour la fête de Noël. Oratorios. 17° *Esther*, à quatre voix, chœur et orchestre. 18° *Saint Philippe*, à trois voix, deux violons, viole et basse. 19° *I Maccabei*, à cinq voix, chœur et orchestre. 20° *Jefte*, idem. 21° *Le Nozze di Ruth*, à quatre voix, deux violons, alto et basse. 21° (*bis*) *L'Umiltà esaltata*, oratorio à trois voix pour la fête de sainte Anne, à Naples (décembre 1764). Opéras. 1° *Fra Donato*, intermède en deux parties, au Conservatoire de Santo-Onofrio, en 1756. 2° *L'Olimpia tradita*, au théâtre des Fiorentini, en 1758. 3° *Il Copista burlato*, au théâtre *Nuovo*, dans l'automne de 1759. 4° *I due Fratelli beffati*, au même théâtre, en 1760. 5° *I due Baroni*, aux Fiorentini, en 1762. 6° *Semiramide*, au théâtre Argentina, de Rome, 1762. 7° *Eumene*, à Rome, 1763; *Andromacca*, à Florence, 1763. 8° *Il gran Cid*, à Rome, 1764. Cet opéra fut chanté par Guarducci, Bracci, et le ténor Arcangelo Cortoni. 9° *L'Amor in Campo*, ibid., 1764. 10° *Lucio Vero*, au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1764. Cet opéra fut chanté par la Gabrieli et par le célèbre ténor Raff. 11° *La Contadina in Corte*, à Rome, 1765. 12° *L'Isola d'Amore*, dans la même ville, 1766. Cet opéra a été traduit en français, sous le titre de *la Colonie*. 13° *L'Olimpiade*, à Milan, 1767. 14° *Artaserse*, au théâtre Argentina, de Rome, en 1768. Les célèbres sopranistes Guadagni et Louis Bracci chantèrent les premiers rôles de cet ouvrage. 15° *Alessandro nell' Indie*, à Venise, en 1768. 16° *Scipione in Cartagine*, à Padoue, en 1770. 17° *Calliroe*, à Stuttgard, en 1770 18° *Ezio*, en trois actes, à Naples. 19° *Alessandro nell' Indie*, avec une musique nouvelle, à Turin. 20° *L'Olimpiade*, avec une musique nouvelle, à Venise. 21° *Nicostrate*. 22° *Alessandro Severo*. 23° *Adriano in Siria*. 24° *L'Eroe cinese*, à Munich, en 1771. 25° *Armida*, à Milan, 1772. 26° *Vologese*, à Parme, 1772. 27° *Il gran Cid*, à Londres, janvier, 1773, ancien opéra de Rome retouché. 28° *Tamerlano*, à Londres, février 1773. 29° *Nitetti*, à Londres, 1774. 30° *Perseo*, ibid., 1774. 31° *Montesuma*, ibid. 1775. 32° *Il Creso*, ibid., 1775. 33° *Erifile*, ibid., 1776. 34° *L'Amor soldato*, ibid., 1777. 35° *Il Calandrino*, ibid., 1778. 36° *Enea e Lavinia*, 1779. 37° *Renaud*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Rinaldo ed Armida*, à Paris, février 1783. 38° *Chimène*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Il gran Cid*, ibid. 39° *Dardanus*, grand opéra, *ibid.*, 1784. 40° *Œdipe à Colone*, en trois actes, *ibid.*, 1787. 41° *Arvire et Évelina*, en trois actes, non achevé, terminé par Rey, et joué à Paris, en 1787. Musique instrumentale. 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1; Londres. 2° Six quatuors, pour deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Six sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 3; Paris et Londres. 4° Six *idem*, op. 4; *ibid.*

Hesmart, membre de la Société d'Apollon, a fait imprimer un éloge de Sacchini; Paris, 1787, in-8° de vingt pages, avec portrait, et Framery en a publié un autre dans le *Journal encyclopédique*, du 15 décembre 1786.

SACELLUS (Léon), maître de chapelle de la cathédrale de Vicence, vers 1600, est connu par un ouvrage intitulé : *Flores musicæ, 2, 3 e 4 vocum*; Anvers, 1619.

On trouve dans le catalogue de Mayence, de 1607, l'indication d'un autre Sacellus, surnommé *Asprilius*, auteur d'un recueil intitulé : *Sacræ cantiones quæ vulgo motectæ appellantur octonis vocibus concinendæ*; Francfort, 1606.

SACHÉ (le P. E.), prêtre de la congrégation du séminaire de Jésus et Marie, né en Normandie, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Traité des tons de l'église selon l'usage romain;* Lisieux, R. le Boullanger. 1676, in-8°.

SACHS (Hans ou Jean), célèbre maître chanteur allemand, naquit à Nuremberg, en 1486, selon quelques biographes, ou en 1494, suivant d'autres. Il exerça longtemps la profession de cordonnier, avant de pressentir lui-même et de faire connaître son talent pour la poésie; mais ayant reçu des leçons de Léonard Nunnenbeck, maître chanteur (*Meistersænger*) alors fameux, il abandonna son métier pour cultiver les lettres et la musique, et se fit maître d'école à Nuremberg, puis vécut à Strasbourg, à Meiningen, et en dernier lieu à Augsbourg. Ami de Luther, et partisan déclaré de la réformation, il composa pour la nouvelle Église un grand nombre de cantiques, dont il fit aussi les mélodies. On lui attribue celles des chants *Allein auf Gott setz dein Vertraum, den Vater dort oben,* etc., et *Es wird schier der letzte Tag verkommen,* etc. Hans Sachs eut une rare fécondité dans ses travaux, car, dans l'espace de quarante-deux ans, il traduisit et mit en chants la plus grande partie des psaumes (1), les proverbes de Salomon, la plupart des épîtres et évangiles, l'Ecclésiaste, une grande partie du Livre de la sagesse, composa vingt-six comédies et vingt-sept tragédies spirituelles, cinquante-deux comédies et vingt-huit tragédies profanes, soixante-quatre farces de carnaval, cinquante-neuf fables, cent seize contes allégoriques, trois cent sept poëmes tant sacrés que profanes, et cent quatre-vingt-dix-sept saillies ou contes comiques, en tout six mille quarante-huit pièces. Les opinions sont partagées sur l'époque de la mort de ce maître chanteur : les uns veulent qu'il ait cessé de vivre le 25 septembre 1567; d'autres prolongent son existence jusqu'au 25 janvier 1576 (2).

SACHS (Jules), pianiste et compositeur, né à Meiningen, en 1830, a fait ses études musicales à Francfort, et y a reçu des leçons de F. Kessler et de J. Rosenhain. Fort jeune encore, il visita Weimar, Gotha, Paris et Londres, mais il fut peu remarqué dans ces deux dernières villes. Dans ses premières compositions, il affectait des formes bizarres et visait à l'originalité; dans la suite, il modifia sa manière et revint aux traditions classiques. Parmi ses premières productions, on cite *Chanson d'amour*, pour piano seul, trois mélodies sans paroles, étude et caprice caractéristique, des *Lieder,* et une ouverture de concert à grand orchestre qui a été exécutée en Allemagne.

SACHSE (Rodolphe), professeur de violon au Conservatoire de Leipsick, membre de l'orchestre du théâtre et des concerts du Gewandhaus, mort jeune, le 17 avril 1848, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois Élégies pour violon, avec accompagnement de piano, op. 4; Leipsick, Kistner. 2° Introduction et variations sur un thème de *la Fille du régiment,* pour violon et orchestre, op. 5; *ibid.*

SACK (Jean-Philippe), organiste distingué, naquit en 1722, à Harzgerode, dans la principauté d'Anhalt-Bernbourg. Après y avoir fait ses premières études de musique, il alla à Magdebourg remplir les fonctions de précepteur des orphelins. Il y continua l'étude de l'orgue et de l'harmonie sous la direction de Graf, alors organiste à l'église de Saint-Ulric. En 1747, il passa à Berlin, où il fut organiste de la cour et du *Domkirche.* En 1749, il fut un des fondateurs de la Société des amateurs de musique. Sack est mort à Berlin, en 1763. Marpurg cite de la composition de cet artiste des concertos et des sonates de clavecin dont il fait l'éloge. On a imprimé, à Berlin, des *Lieder*, des Odes morales et un psaume avec accompagnement de clavecin composés par Sack.

SACRATI (François-Paul), compositeur dramatique, né à Parme, au commencement du dix-septième siècle, fut considéré comme un des musiciens habiles de son temps. Le 3 juin 1649, il obtint la place de maître de la chapelle ducale de Modène, sous le duc François Ier; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 20 mai 1650. On connaît sous son nom les titres des opéras suivants : 1° *Delia, o sia la Sera, sposa del Sole,* représenté au théâtre de Saint-Juan et Saint-Paul, à Venise, en 1639. 2° *La finta Pazza,* au théâtre *Novissimo* de Venise, en 1641. 3° *Bellerofonte,* au même théâtre, en 1642, et à Bologne, en 1649. 4° *Venere gelosa,* au même théâtre, en 1643.

(1) Cyriac Spangenberg (voyez ce nom), auteur d'un éloge de la musique, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Strasbourg, réduit à *treize* le nombre de mélodies composées par Sachs.

(2) Cyriac Spangenberg, qui écrivit en 1598 l'ouvrage cité ci-dessus, fixe la date de la mort de Hans Sachs au 20 janvier 1575.

5° *Ulisse errante*, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1644. 6° *Proserpina rapita*, à Venise, en 1644, et à Bologne, en 1696. 7° *Semiramide in India*, au théâtre San-Cassiano, de Venise, en 1648. *La finta Pazza* fut le premier opéra représenté sur le théâtre *Novissimo* de Venise, appelé aussi *il teatre della Cavallerezza*. Son succès fut un des plus beaux qu'on eût obtenus jusqu'à cette époque. L'éclat de ce succès décida le cardinal Mazarin à faire venir de Venise une troupe de chanteurs italiens qui exécutèrent l'ouvrage de Sacrati au palais du Petit-Bourbon, à Paris, le 25 février 1645. La Borde dit (*Essai sur la musique*, t. I, p. 123) que le premier opéra italien que Mazarin fit entendre à la cour de France fut *Ercole amante*, et que cet ouvrage fut joué au Louvre, en 1644; enfin, que Lully en fit les airs de ballets : tout cela est plein d'erreurs. En 1644, Lully n'était âgé que de onze ans et n'était pas en France : *Ercole amante* ne fut représenté que pour le mariage de Louis XIV, qui n'eut lieu que quinze ans après la représentation de *la finta Pazza*, c'est-à-dire le 9 juin 1660. *La finta Pazza* eut aussi un brillant succès à Bologne, en 1647 (*voyez* la *Dramaturgia* d'Allaci, éd. de 1755, p. 356).

SACRÉ (Louis-Joseph), chef d'orchestre de bals et compositeur de musique de danse, est né à Bruxelles, en 1812. Il a fait ses études musicales à l'école royale de musique de cette ville et a obtenu un prix d'harmonie, en 1829. Ayant été nommé chef d'orchestre des bals de la cour, en 1834, il occupe encore cette position (1864). M. Sacré a aussi fondé, avec M. Singelée (*voyez* ce nom), les concerts d'été du Jardin zoologique et en dirige l'orchestre. Ses premières productions consistent en différents ouvrages de musique de chambre; plus tard il s'est livré exclusivement à la composition d'airs de danse : ses ouvrages en ce genre se distinguent par l'originalité des rhythmes et par une instrumentation brillante. M. Sacré est décoré de l'ordre royal du Christ de Portugal.

SAEMANN (Charles-Henri), directeur de musique, professeur de l'université, et organiste de l'église paroissiale de la vieille ville, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1790. Il obtint sa place d'organiste en 1814, et celle de directeur de musique à l'université, en 1824. Il est mort à Kœnigsberg, au mois de février 1860. Saemann s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs suites de pièces d'orgue, et par un oratorio intitulé : *Die Auferstehung* (la Résurrection). Comme écrivain sur la musique, il a publié d'abord un livre qui a pour titre : *Gedanken über den Choral* (Idées sur le chant choral); Kœnigsberg, 1819, in-8°; enfin, il est auteur d'un excellent livre intitulé : *Der Kirchengesang unserer Zeit* (le Chant d'église de notre temps); Kœnigsberg, 1834, in-8° de deux cent soixante et une pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties qui traitent 1° du choral; 2° de la liturgie; 3° de la musique d'église.

SAGER (Henri), né dans le pays de Dithmarschen, au duché de Holstein, vers 1595, fit ses études au Lycée de Rostock, et y prononça, le 16 mai 1607, un éloge de la musique qui a été publié sous ce titre : *Oratio de musicæ laudibus et præstantia, in florentissimo Academiæ Rostochianæ Lycæo, viris reverendis, clarissimis, consultissimis et doctissimis præsentibus, publicè in auditorio magno die* 16 *maii, anno* 1607, *recitata ab Henrico Sagero, Dithmarso; Rostochii, anno* 1607, in-4° de trois feuilles.

SAGERET (H.-P.), ancien acteur, puis directeur du théâtre de la République et de l'Opéra national de la rue Feydeau, ne réussit pas dans cette dernière entreprise, et fut mis en faillite. Il rendit compte de sa gestion dans une brochure intitulée : *Mémoire et comptes relatifs à la réunion des artistes, à l'administration des trois théâtres de la République, de l'Odéon et de Feydeau;* Paris, Letellier, brumaire an VIII (1800), in-4°.

SAGITTARIUS. *Voyez* **SCHÜTZ** (Henri).

SAILER (Léonard), né à Ulm, au commencement du dix-septième siècle, fut musicien aulique et organiste du prince de Bade, à Baden et Hochberg. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ unius, duarum, trium et quatuor vocum, cum instrumentis et basso continuo; Basileæ, typis Johann. Conradi à Mochel*, 1646, in-4°.

SAINNE (Lambert DE), ou **DE SAYNE**, fils de Rodolphe *de Sainne*, qui fut organiste de la cathédrale de Rouen depuis 1499 jusqu'en 1514, naquit dans cette ville et fut enfant de chœur de la même église, ainsi qu'on le voit dans les comptes de la maîtrise. Il entra au service de la chapelle impériale de Vienne, en qualité de chantre, et il s'y trouvait encore lorsque l'empereur Ferdinand I^{er} mourut, le 25 juillet 1564. Pierre Joannelli (*voyez* ce nom) a recueilli dans son *Thesaurus musicus* trois motets de ce musicien : le premier, à quatre voix (*Herodes rex iratus*), est dans le troisième livre de cette collection; les deux

autres, à cinq voix (*Hic est Martinus electus Dei pontifex* et *Ecce sacerdos magnus*), sont dans le quatrième livre.

SAINT-AMANS (Louis-Joseph), né à Marseille, le 26 juin 1749, fut destiné au barreau dès sa jeunesse, et mis au collége pour y faire ses études ; mais son penchant pour la musique lui fit quitter le rudiment pour s'attacher, en qualité d'accompagnateur, à une troupe de chanteurs italiens qui donnait des représentations dans le Midi de la France; puis il alla en Italie, où il voyagea pendant trois années à la suite d'un baron suisse qui lui faisait donner des leçons de musique à ses enfants. Au commencement de 1769, il se rendit à Paris et débuta par le motet à voix seule *Cantate Domino,* qui fut exécuté au Concert spirituel avec quelque succès. L'année suivante, il fit représenter au théâtre de la Comédie italienne, *Alvar et Mincia,* opéra en trois actes, qui fut suivi de *la Coquette de village,* en deux actes (1771); du *Poirier,* en un acte (1772), et du *Médecin d'amour,* en un acte (1773). Plusieurs opéras et ballets de sa composition furent ensuite répétés à l'Opéra, mais ils n'obtinrent pas les honneurs de la représentation. En 1776, Saint-Amans écrivit la musique de *la Mort de Didon,* ballet de Gardel aîné, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour. En 1777, il fit exécuter au Concert spirituel l'oratorio *David et Goliath.* Appelé à Bruxelles l'année suivante, en qualité de chef d'orchestre du théâtre, il y fit jouer *Daphnis et Thémire,* pastorale, *l'Occasion,* et *la Fausse Veuve,* opéras-comiques, *Psyché et l'Amour,* pastorale de Voisenon, et *la Rosière de Salency,* avec une nouvelle musique. De retour à Paris, en 1784, il obtint une nomination de professeur à l'école royale de musique qui venait d'être établie par le baron de Breteuil, et dans le même temps, il écrivit pour l'Opéra *la Fête de Flore,* en un acte. En 1785, il composa pour le théâtre de la cour *le Prix de l'arc,* opéra-comique en un acte. Cet ouvrage fut suivi de *Laurence,* en un acte, joué en 1790, à Paris et à Strasbourg; de *Ninette à la cour,* avec une nouvelle musique, en 1791 ; de *l'Heureux démenti,* en deux actes (1794), d'*Aspasie,* en deux actes, (1795), *le Pauvre homme,* et *la Fête de la paix,* en 1797. Deux ans après, il donna, au Théâtre des Jeunes Artistes, *la Tireuse de cartes,* en un acte, et en 1802, *Chacun a son plan,* au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Saint-Amans avait été nommé professeur du Conservatoire à l'époque de la fondation de cette école : frappé par la réforme de 1802, il alla s'établir à Brest, et y composa des cantates, des oratorios, des sonates de piano et de la musique d'église. Il publia, vers le même temps, une *Table élémentaire des accords, contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leurs sons fondamentaux, l'énumération des intervalles qui les composent, le chiffre qui les désigne, etc.;* Paris, Porro, 1802, in-4° gravé. Saint-Amans est mort à Paris, vers 1820.

SAINT AMBROISE. *Voyez* **AMBROISE** (S.).

SAINT ATHANASE, patriarche d'Alexandrie, naquit dans cette ville, vers l'an 296. Après avoir terminé ses études, dirigées par saint Alexandre, archevêque d'Alexandrie, il assista au concile de Nicée, puis succéda à son maître, accueilli par les vœux unanimes du clergé et du peuple. L'histoire de ses luttes avec l'arianisme et des persécutions auxquelles il fut en butte, n'appartient pas à cette Biographie. Saint Athanase mourut à Alexandrie, en 373, après quarante-six ans d'épiscopat. Saint Augustin nous apprend dans ses *Confessions* (lib. 10, ch. 33) que saint Athanase avait établi dans l'église d'Alexandrie une psalmodie beaucoup plus simple et moins ornée que celle dont on faisait usage dans les autres églises d'Orient. « Je pèche (dit-il) par » excès de sévérité, lorsque je désire voir pour » jamais éloigner de mes oreilles et de celles » de l'Église les chants harmonieux dont on a » coutume d'orner les psaumes de David; et » j'estime plus utile ce que je me souviens » d'avoir si souvent ouï dire de saint Athanase, » patriarche d'Alexandrie, qu'il les faisait » chanter avec si peu d'inflexion de voix, que » celui qui les récitait semblait plutôt parler » que chanter. »

SAINT-AUBIN (Jeanne-Charlotte **SCHROEDER**), actrice célèbre de la Comédie italienne et de l'Opéra-Comique, naquit à Paris, le 9 décembre 1764. Fille d'un directeur de spectacles de province, elle débuta à l'âge de neuf ans, au petit théâtre de la cour, par le rôle de la fée *Ninette,* dans l'opéra d'*Acajou,* de Favart. Le roi Louis XV, charmé de sa finesse et de ses grâces enfantines, lui donna des applaudissements. Attachée à la troupe de mademoiselle Montansier, qui exploitait les théâtres de Versailles et de plusieurs villes de province, elle joua à Bordeaux, en 1778, et à Lyon, en 1781. Au mois de novembre 1782, elle épousa Saint-Aubin, acteur du même théâtre. Madame Saint-Huberty, qui l'entendit à Lyon, fut charmée de son talent,

et lui obtint un ordre de début à l'Académie royale de musique de Paris. Madame Saint-Aubin y parut pour la première fois dans *Colinette à la cour*, le 26 janvier 1786. Malgré le succès qu'elle y obtint, elle comprit que le faible volume de sa voix ni sa petite taille n'étaient convenables pour une scène si vaste, et qu'elle serait mieux placée à l'Opéra-Comique. Sur sa demande, un ordre du ministre rompit son engagement à l'Opéra, et le 29 juin 1786, elle débuta à la Comédie italienne dans les rôles de Marine, de *la Colonie*, et de Denise, de *l'Épreuve villageoise*. Un biographe a dit de sa personne et de son talent, avec beaucoup de justesse : « Une figure aimable, fine, expressive, une voix fraîche et flexible, peu étendue à la vérité, mais qui ne manquait ni de timbre, ni de mordant, un maintien plein de grâce et de décence, une prononciation nette, un débit vrai, des gestes simples et naturels, l'intelligence et l'habitude de la scène, un jeu spirituel, lui assurèrent un triomphe complet. » Tous les auteurs voulurent travailler pour une actrice si remarquable : dans tous les rôles qu'ils lui confièrent, elle mit le cachet de la perfection. Il faudrait citer tous les ouvrages qu'elle joua pour dire ceux où elle se distingua. Également supérieure dans l'expression des sentiments pathétiques, dans les ingénuités, dans les rôles qui exigeaient de la noblesse, et dans les saillies fines et spirituelles, elle portait dans tout un naturel si parfait, que son jeu semblait absolument dénué d'art. Reçue sociétaire à quart de part, en 1788, elle n'eut la part entière que dix ans après, lorsque le prodigieux succès qu'elle avait obtenu dans *le Prisonnier* ne permit plus de lui refuser cet acte de justice. La faillite du théâtre Favart lui enleva ses économies. A la réunion de ce théâtre avec l'Opéra-Comique de la rue Feydeau, elle conserva son rang de sociétaire. Dégoûtée des tracasseries de coulisses, elle quitta la scène jeune encore, et donna sa représentation de retraite, le 2 avril 1808. Dix ans après, elle parut pour la dernière fois sur la scène dans la représentation au bénéfice de son mari. Depuis lors elle a vécu dans la retraite avec le fruit de ses épargnes et la modique pension acquise par ses travaux. Madame Saint-Aubin est morte à Paris, le 11 septembre 1850, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

SAINT-AUBIN (Jean-Denis), fils de la célèbre actrice dont la notice précède, naquit à Lyon, le 8 décembre 1783. Admis au Conservatoire de musique de Paris, comme élève pour le violon, au mois de messidor an V (1797), il en sortit quelques années après, puis y rentra pour étudier l'harmonie et le contrepoint, le 18 vendémiaire an XIV (1805), et plus tard y fut employé comme répétiteur des rôles de la classe de chant. Vers 1809, il publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Paris, chez l'auteur. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; *ibid*. Ces productions semblaient annoncer du talent; mais Saint-Aubin mourut peu de temps après les avoir fait paraître.

SAINT-AUBIN (Cécile). *Voyez* **DURET** (madame).

SAINT-AUBIN (Alexandrine), seconde fille de l'excellente actrice de l'Opéra-Comique, née à Paris, en 1793, débuta au théâtre Feydeau, en 1809, et y fut applaudie dans *l'Opéra-comique, Ambroise*, et *Paul et Virginie*. En 1810, elle obtint un succès d'enthousiasme dans le rôle de *Cendrillon*, écrit pour elle par Nicolo-Isouard; mais dans la suite elle ne réalisa pas les espérances qu'elle avait données. Après avoir passé quelques années au théâtre Feydeau dans une sorte d'oubli, elle se retira et ne reparut plus sur la scène. En 1812, elle avait épousé Joly, acteur du Vaudeville, qui jouissait alors de la faveur publique.

SAINT AUGUSTIN. *Voyez* **AUGUSTIN** (Aurélien).

SAINT BASILE, archevêque de Césarée en Cappadoce, naquit dans cette ville, en 329, reçut le baptême, en 357, fut ordonné prêtre, en 364, et succéda à l'évêque Eusèbe, en 370, sur le siége de Césarée. Il mourut en 379, universellement regretté pour ses lumières et ses vertus. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que saint Basile *fut le premier qui introduisit la psalmodie dans les églises de l'Orient, telle que saint Augustin l'a établie dans celles de l'Occident*. On ne sait ce que cela veut dire; car l'usage de chanter les psaumes dans les églises d'Orient date des premiers temps de la chrétienté; saint Athanase l'avait trouvé établi et l'avait modifié longtemps avant que saint Basile parvînt à l'épiscopat; celui-ci n'a pu emprunter à saint Augustin cet usage de la psalmodie, puisqu'il mourut lorsque saint Augustin n'était encore âgé que de quinze ans; enfin, ce dernier n'a pas établi la psalmodie dans les églises d'Occident, mais dans les églises d'Afrique, à l'imitation de l'usage de Rome, qui participait un peu des ornements du chants des églises d'Orient, tempéré par

une partie de la simplicité de l'église d'Alexandrie.

SAINT BERNARD. *Voyez* **BERNARD** (S.).

SAINT-CYR (JACQUES-ANTOINE **REVERONI**). *Voy.* **REVERONI-SAINT-CYR.**

SAINT-ÉVREMOND (CHARLES MARGUETEL DE SAINT-DENIS, seigneur **DE**), naquit à Saint-Denis-le-Guast, à trois lieues de Coutances, le 1er avril 1613. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites, à Paris, il entra au service militaire comme enseigne, à l'âge de seize ans, et se distingua par sa bravoure. Le duc d'Enghien, charmé de son esprit caustique, lui donna la lieutenance de ses gardes; mais les plaisanteries de Saint-Évremond n'ayant pas épargné le prince lui-même, cette faveur lui fut retirée. Courtisan assidu, bien qu'esprit frondeur, il plut à Mazarin, qui le fit maréchal de camp. Renfermé ensuite à la Bastille pour des bons mots contre le ministre, il rentra en faveur trois mois après, et conserva sa position à la cour jusqu'à l'époque du procès de Fouquet, dont il avait été l'ami. Une lettre qui contenait des plaisanteries contre les derniers actes du ministère de Mazarin, fut le prétexte de la sévérité que Louis XIV montra en cette circonstance contre Saint-Évremond, qui fut obligé de se retirer d'abord en Hollande, puis à Londres, où il passa les quarante dernières années de sa vie, faisant à la cour de Charles II le rôle de courtisan qu'il avait eu en France. Il mourut à Londres, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, le 20 septembre 1703. Cultivant les lettres avec esprit et avec goût, il a écrit quelques bons morceaux, au nombre desquels on ne peut pas mettre sa *Dissertation sur l'opéra,* ou plutôt *contre l'opéra.* Il appelle ce genre de spectacle *un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent beaucoup de peine pour faire un mauvais ouvrage.* Voltaire dit qu'en écrivant contre l'opéra, Saint-Évremond a prouvé seulement qu'*il avait l'oreille dure.* Cette dissertation se trouve dans le troisième volume de la première édition des œuvres de Saint-Évremond, publiée à Londres, en 1705, trois volumes in-4°; dans celle des œuvres mêlées (Londres, 1725, quatre volumes in-12), enfin dans les éditions d'Amsterdam (1726, sept volumes in-12) et de Paris, (douze volumes in-12). Il existe une traduction allemande de cette dissertation dans un recueil de morceaux de littérature publié à Leipsick.

SAINT-GEORGES (le chevalier de), né à la Guadeloupe, le 25 décembre 1745, était fils de M. de Boulogne, fermier général, qui l'avait eu d'une négresse. Amené fort jeune en France, il y reçut l'éducation d'un homme du monde, et montra une aptitude extraordinaire pour les arts et pour les exercices du corps. Ayant été mis en pension à l'âge de treize ans, chez la Boëssière, célèbre maître d'armes, il acquit en six années une si grande habileté dans l'art de l'escrime, qu'on l'appela *l'inimitable.* Doué d'une force de corps et d'une agilité prodigieuses, il eut dans cet art une supériorité devenue proverbiale, et brilla également dans tous les autres exercices. Personne ne pouvait l'atteindre à la course; dans la danse, il était le modèle de la perfection; excellent écuyer, il montait à cru les chevaux les plus difficiles et les rendait dociles; il patinait avec une grâce parfaite, et se distinguait parmi les meilleurs nageurs de son temps. Élève de Leclair pour le violon, il acquit sur cet instrument un talent égal à celui des meilleurs violonistes français de son temps, et brilla dans les concerts par l'exécution de ses concertos. Tant d'avantages, un esprit vif et orné, des manières distinguées, enfin une bonté véritable, procurèrent au chevalier de Saint-Georges de brillants succès et une jeunesse heureuse. Admis d'abord dans les mousquetaires, il devint ensuite écuyer de madame de Montesson, épouse secrète du duc d'Orléans, puis capitaine des gardes du duc de Chartres, dont il fut le confident et l'ami. Gossec, qui lui avait donné quelques leçons de composition, s'associa à lui pour la fondation du *Concert des amateurs,* dont Saint-Georges fut un des directeurs et le premier violon. Avide de tous les genres de succès, il voulut écrire pour le théâtre : son premier opéra, intitulé *Ernestine,* fut joué à la Comédie italienne, au mois de juin 1777. Laclos en avait fait le livret, dont la faiblesse entraîna la chute de la musique : l'ouvrage n'eut qu'une représentation. Il en fut de même de *la Partie de chasse,* jouée quelques années après. En 1787, Saint-Georges voulut faire un dernier essai de son talent pour la composition dramatique, et fit jouer, au mois d'août, *la Fille garçon :* cette fois il fut plus heureux, et son ouvrage obtint quelques représentations. Un œuvre de sonates pour le violon, cinq concertos pour le même instrument avec orchestre, et des symphonies concertantes, sont les meilleures productions de cet amateur : elles ont été publiées par Bailleux et Sieber. En

voici l'indication : 1° Sonates pour violon seul et basse, op. 1er; Paris, Bailleux, 1773. 2° Deux concertos pour violon principal, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 2; *ibid.*, 1774. 3° Concerto *idem*, op. 3; *ibid.* 4° Concerto *idem*, op. 4; *ibid.* 5° Sonates en trios pour deux violons et basse, op. 5; *ibid.* 6° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 6; *ibid.*, 1776. 7° Concerto (5e) pour violon et orchestre, op. 7; *ibid.* 8° Deux symphonies concertantes pour deux violons (2me livre); Paris, Sieber. 9° Sonates en trios pour deux violons et basse (2me livre); Paris, Bailleux. 10° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 9; Paris, Leduc.

Engagé dans quelques intrigues politiques au commencement de la révolution, par ses relations avec le Palais-Royal, Saint-Georges fut envoyé à Tournai, au mois de juin 1791, par le duc d'Orléans, sous prétexte d'y donner un concert, mais en réalité pour essayer de rattacher quelques émigrés aux intérêts du prince. Il ne réussit pas dans cette mission, et reçut même l'ordre de quitter la ville. De retour à Paris, il organisa un corps de chasseurs à cheval, dont il fut le colonel, et qu'il conduisit à l'armée du Nord. Il s'y distingua par sa bravoure. Victime des excès de la révolution, il fut arrêté comme suspect, et vraisemblablement il aurait péri sur l'échafaud, si la réaction du 9 thermidor (27 juillet 1794) ne l'eût rendu à la liberté. Privé de tous ses revenus par les événements politiques, il passa ses dernières années dans un état voisin de la misère. Un ulcère à la vessie le conduisit au tombeau, le 12 juin 1799, à l'âge de cinquante-quatre ans.

SAINT-GERMAIN (M. DE), inspecteur de la Société d'assurance française pour le département de l'Eure, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, a publié un écrit qui a pour titre : *Archéologie musicale;* Caen, 1846, in-8° de vingt pages. Cette brochure est superficielle et sans valeur.

SAINT GRÉGOIRE. *Voyez* **GRÉGOIRE (S.).**

SAINT HILAIRE, évêque de Poitiers, docteur de l'Église, naquit dans cette ville, vers le commencement du quatrième siècle. Élevé dans le paganisme, il ne l'abandonna qu'après avoir achevé de brillantes études, et lorsque la lecture de l'Écriture sainte l'eut éclairé. Il était marié. Sa conversion fut suivie de celle de sa femme et de sa fille. Sa piété, son érudition, son éloquence, le firent élever à l'épiscopat vers l'an 350. Ardent défenseur de la foi, il se montra digne de cette haute dignité par son zèle et son dévouement. Ce temps était celui du triomphe de l'arianisme : il le combattit avec force par ses écrits et dans plusieurs conciles : l'exil auquel il fut condamné ne put abattre son courage. De retour à Poitiers, après quatre ans d'absence, il y fut reçu comme un triomphateur et y mourut, en 368. Dans un mémoire rempli d'érudition, M. l'abbé Cousseau, directeur du séminaire de Poitiers, puis évêque de Luçon, a entrepris de démontrer que l'opinion qui attribue la composition du *Te Deum* à saint Hilaire, préférablement à saint Ambroise et à saint Augustin, est la mieux fondée (1). Il y émet aussi la conjecture très-vraisemblable que les huit derniers versets du *Te Deum* n'appartiennent pas à sa composition primitive, et qu'ils y ont été ajoutés postérieurement. (Voyez la notice sur *saint Ambroise*.) La composition du *Gloria Patri* est attribuée à saint Hilaire.

SAINT-HILAIRE (mademoiselle de), pseudonyme sous lequel a paru un écrit contre la musique de Rameau, sous ce titre : *Lettre de mademoiselle de Saint-Hilaire à M. D....* (Daquin); Paris, 1752, in-8°. Gossec m'a dit que, dans sa jeunesse, on croyait que Daquin fils était l'auteur de cette brochure.

SAINT-HUBERTY (ANTOINETTE-CÉCILE **CLAVEL**, connue sous le nom de), actrice célèbre de l'Opéra de Paris, née à Toul, vers 1756, était fille d'un ancien militaire qui était musicien, et qui se fit répétiteur d'une troupe d'opéra français, au service de l'électeur Palatin. Il était encore à Manheim en 1770, mais peu de temps après il fut engagé avec sa troupe pour le théâtre de Varsovie. Le compositeur français Lemoyne, chef d'orchestre de cette troupe d'opéra, donna des leçons à mademoiselle Clavel, pendant quatre ans, dans cette ville, et la fit débuter dans un opéra de sa composition intitulé *le Bouquet de Colette*. De là elle alla à Berlin et y épousa, dit-on, un certain chevalier de Croisy. Après son mariage, elle fut engagée au théâtre de Strasbourg, et y chanta l'opéra pendant trois ans, sous le nom de mademoiselle Clavel. Appelée à Paris, elle débuta à l'Académie royale de musique, le 23 septembre 1777, par le petit rôle de Mélisse, dans l'*Armide* de Gluck. D'abord

(1) Le mémoire de M. l'abbé Cousseau *Sur l'auteur du Te Deum* est inséré dans le 2e volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, Saurin frères, 1837, in-8° (pages 231-266).

peu remarquée, elle n'obtint que des rôles secondaires, et ses défauts semblaient s'opposer à ce qu'elle en jouât de plus importants avec succès. D'une taille au-dessus de la moyenne, blonde, maigre, et n'ayant aucun trait remarquable dans la figure, quoique sa physionomie fût expressive, elle ne rachetait les imperfections de son extérieur par aucune des grandes qualités qui s'emparent de l'attention publique. Habituée à pousser les sons de sa voix avec effort, elle avait conservé dans son chant un accent allemand et la prononciation la plus vicieuse : enfin, ses gestes multipliés et ses mouvements convulsifs ne semblaient pas promettre qu'elle acquerrait un jour de l'aisance et du naturel à la scène. Cependant, Gluck sut la deviner, parce qu'il lui trouva de la chaleur, de l'âme et la ferme volonté de développer son talent. Bien qu'elle eût été reçue la seconde année à l'Opéra, ses appointements étaient si peu de chose, qu'elle languissait dans une profonde misère. Elle occupait, dans la rue du Mail, une mansarde dont un mauvais lit et une malle, qui servait de chaise, formaient tout le mobilier; et, ce qui est pis pour une femme, elle possédait à peine le nécessaire pour se vêtir. Arrivant un jour à une répétition, habillée d'une robe noire en mauvais état, elle entendit ses rivales dire d'un ton railleur : *Ah! voici madame la Ressource* (1). — *Le mot est juste*, dit l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*, *car cette femme sera un jour la ressource de l'Opéra*. Les efforts constants de madame Saint-Huberty, pour corriger ses défauts et développer ses qualités, justifièrent bientôt ce jugement d'un grand artiste. La retraite de Sophie Arnould et de mademoiselle Beaumesnil lui avait permis de se faire entendre dans des rôles plus importants. En 1780, elle joua celui d'Angélique, dans *Roland* : ce fut son premier succès; mais un mois après elle en obtint un plus beau dans le personnage de Lise, du *Seigneur bienfaisant*. Elle y eut des accents si pathétiques, dans une scène de désespoir, que l'actrice disparut aux yeux du public et que l'illusion fut complète. Le *Thésée*, de Gossec, lui fournit l'occasion d'un nouveau triomphe; mais ce fut surtout dans l'*Ariane* d'Édelmann, que son talent dramatique parut dans tout son éclat, et qu'elle resta sans rivale. Jamais l'expression des sentiments tendres et passionnés n'avait été portée si loin sur la scène française. Peu de temps après elle prouva, par le rôle de Rosette, de l'*Embarras des richesses*, qu'il n'y avait pas moins d'esprit et de finesse dans son talent, que d'énergie et de sensibilité. Celui d'Armide, dans le *Renaud* de Sacchini, qui ne lui fut confié qu'après la quatrième représentation, acheva pour elle la conquête de la faveur publique : elle y excita des transports d'enthousiasme. La mort de mademoiselle Laguerre, au commencement de 1783, et peu de temps après, la retraite de mademoiselle Levasseur, la laissèrent en possession du titre du chef d'emploi : elle redoubla d'efforts pour s'en montrer digne. Pendant un voyage qu'elle fit dans cette même année 1783, on répétait *Didon*, nouvel opéra de Piccinni, destiné à être joué pour la première fois devant la cour, pendant le voyage de Fontainebleau. L'ouvrage produisit peu d'effet pendant les premières répétitions, et déjà l'on s'empressait de le juger défavorablement : *Messieurs*, dit Piccinni, *avant de juger Didon, attendez que Didon soit arrivée*. Tout changea en effet après le retour de madame Saint-Huberty, et l'on comprit seulement alors les beautés remarquables de cet opéra : elle y fut sublime. « Le talent de cette » actrice (dit Ginguené dans sa notice sur » Piccinni) prenait sa source dans son ex- » trême sensibilité. On peut mieux chanter » un air; mais on ne peut donner ni aux airs, » ni aux récitatifs, un accent plus vrai, plus » passionné; on ne peut avoir une action plus » dramatique, un silence plus éloquent. On » n'a point oublié son terrible jeu muet, son » immobilité tragique, et l'effrayante expres- » sion de son visage, pendant la longue ri- » tournelle du chœur des prêtres, à la fin du » troisième acte de *Didon*, et pendant la » durée de ce chœur. Quelqu'un lui parlant » de l'impression qu'elle avait paru éprouver » et qu'elle avait communiquée à tous les » spectateurs : *Je l'ai réellement éprouvée*, » répondit-elle; *dès la dixième mesure, je* » *me suis sentie morte*. » *Chimène*, de Sacchini, *les Danaïdes*, *Alceste*, *Phèdre*, achevèrent de placer cette grande actrice au premier rang des chanteurs de la tragédie lyrique, et la rendirent l'objet de l'engouement général. Assistant un jour à la représentation du *Faux Lord*, à la Comédie italienne, elle fut saluée par les applaudissements de toute l'assemblée. A la fin d'une représentation de *Didon*, on la couronna sur la scène, honneur jusqu'alors inouï, et dont on a souvent abusé depuis lors. Dans un second voyage qu'elle fit à Marseille, en 1785, les fêtes et les honneurs

(1) Personnage de la comédie du *Joueur*, de Regnard.

lui furent prodigués dans un accès d'enthousiasme qui alla jusqu'au délire. On peut voir dans la correspondance de Grimm des détails, qu'on serait tenté de croire fabuleux, sur la réception qui lui fut faite alors dans le Midi de la France. En quittant la Provence, elle emporta sur l'impériale de sa voiture plus de cent couronnes, dont plusieurs étaient d'un très-grand prix.

De retour à Paris, elle passa encore quatre années à l'Opéra, mais sans y augmenter sa réputation par de nouveaux rôles. Elle y eut même quelques sujets d'ennui; car elle ne réussit pas dans le rôle de *Clytemnestre*, peu fait pour son extérieur; on lui opposa mademoiselle Dozon (depuis lors madame Cheron), débutante peu digne d'entrer en parallèle avec elle; mademoiselle Maillard, dont elle avait protégé les débuts, la paya d'ingratitude. Ces tracasseries la dégoûtèrent du théâtre. Depuis longtemps elle était la maîtresse du comte d'Entraigues, qui devint membre de l'assemblée constituante, et qui s'y montra dévoué à la noblesse et à la cour. Madame Saint-Huberty embrassa avec chaleur ses opinions politiques, et lorsque le comte prit le parti de sortir de France, elle donna sa démission à l'Opéra, et le suivit dans l'émigration à Lausanne. Elle le rejoignit dans cette ville, au mois d'avril 1790, et le 29 décembre suivant, le comte l'épousa; mais il ne déclara son mariage qu'en 1797, après que sa femme lui eut donné les moyens de fuir la prison de Milan, où le général Bonaparte le retenait. Depuis cette époque, ils vécurent quelque temps à Vienne, puis à Grætz, où ils se trouvaient, en 1799. Le comte d'Entraigues était au service de la cour de Russie, pour remplir des missions secrètes richement récompensées; mais il trouva la source d'une fortune plus considérable dans la communication qui lui fut faite à Pétersbourg des articles secrets de la paix de Tilsit. Muni de ces pièces importantes, il se rendit à Londres et les communiqua au ministère anglais, dont M. Canning était le chef: en échange de ce service, on lui assura une pension considérable. Le comte et la comtesse avaient loué près de Londres une maison de campagne: le 22 juillet 1812, ils furent assassinés tous deux par un de leurs domestiques, nommé *Lorenzo*, au moment où ils se disposaient à monter dans leur voiture. Les motifs politiques de cet assassinat n'ont jamais été bien connus. Madame d'Entraigues portait habituellement la décoration de l'ordre de Saint-Michel qui, dit-on, lui avait été donnée par Louis XVIII, en récompense de ses talents, et des services qu'elle avait rendus à la cause royale, en faisant évader son mari des prisons de Milan, et sauvant son portefeuille qui contenait des papiers d'une haute importance.

SAINT-JULIEN (Henri-Frédéric **DE**), né à Manheim, le 6 janvier 1801, conseiller du ministère de la guerre du grand-duc de Bade, à Carlsruhe, ne s'est pas seulement livré à l'étude de la jurisprudence, mais a cultivé la musique sous la direction de son ami Fesca, dont il est l'unique élève. Les ouvrages des compositeurs célèbres du seizième siècle ont été pour lui l'objet d'études sérieuses, et lui ont fait établir à Carlsrude une société d'amateurs pour l'exécution de ces vénérables monuments de l'art : il en est le directeur. M. de Saint-Julien s'est livré à la composition, et a publié : 1° Six chants allemands, op. 1 ; Carlsruhe, J. Velten. 2° Six chansons allemandes, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 3; Paris, Simon Richault. 4° Douze chants pour quatre voix d'hommes; Carlsruhe, J. Velten. 5° *La sérénade,* suite de chansons; *ibid.* 6° Six chants allemands, op. 6; Carlsruhe, W. Hasper. 7° *Lyrical poems of Th. Moore;* Mayence, Schott.

SAINT-LAMBERT (Michel **DE**), professeur de clavecin à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, a été confondu par Gerber et ses copistes avec Michel Lambert, maître de musique de la chambre du roi. On ne sait rien de la vie de Saint-Lambert : il paraît qu'il ne jouissait pas d'une grande réputation comme claveciniste, en 1680, lorsqu'il fit paraître son traité d'accompagnement, car le Gallois, qui fit imprimer dans la même année sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, s'exprime ainsi : « Le clavecin a eu pour illustres Chambonière, » les Couperin, Hardelle, Richard, la Barre; » et il a présentement messieurs d'Englebert, » Gautier, Buret, le Bègue, Couperin, et quel- » ques autres qui ne sont pas présents à ma » mémoire. » On voit que le nom de Saint-Lambert n'est pas cité parmi ces artistes. On a de ce musicien : 1° *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*; Paris, Ballard, 1680, in-4° obl. Une deuxième édition a paru à Paris, chez Ballard, en 1707, in-4° oblong. 2° *Principes du clavecin;* Paris, Ballard, 1697, in-4° obl.; une deuxième édition a été publiée par le même inprimeur, en 1702, in-4° obl. Celle-ci a pour titre : *Les prin-*

cipes du clavecin, contenant une application exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier, avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Une réimpression de cette édition a été faite à Amsterdam, chez Roger (sans date), un volume grand in-4° de cent quarante-deux pages, avec deux planches de musique.

SAINT-LAMBERT (JEAN-FRANÇOIS, marquis DE), littérateur français, né le 16 décembre 1717, à Vézelise, en Lorraine, servit longtemps dans l'infanterie, puis fut capitaine des gardes-lorrains, et grand-maître de la garde-robe du roi de Pologne Stanislas; enfin, mestre de camp et gouverneur de Joinville. Il mourut à Paris, le 9 février 1803. Il avait été membre de l'Académie de Nancy, puis de l'Académie française, et en dernier lieu de la deuxième classe de l'Institut de France. Saint-Lambert est particulièrement connu par un poëme des *Saisons*, souvent réimprimé. On a de lui une *lettre sur l'Opéra*, insérée par Suard dans le quatrième volume des *Variétés littéraires* (*voyez* SUARD).

SAINT-LUBIN (LÉON DE), violoniste et compositeur, né à Turin, en 1801, est fils d'un maître de langue française qui, après avoir habité quelque temps dans cette ville, se fixa à Hambourg. Saint-Lubin reçut d'abord des leçons de harpe, puis se livra à l'étude du violon avec tant de zèle, qu'il put jouer en public un concerto sur cet instrument, à l'âge de neuf ans. En 1817, il se fit entendre à Berlin, puis à Dresde, où il reçut quelques leçons de Polledro. L'année suivante, il alla à Francfort-sur-le-Mein, et devint l'élève de Spohr pendant un an. Après avoir parcouru l'Allemagne, pendant l'année 1819, il s'établit à Vienne et y fit des études de composition. En 1827, il entra comme violoniste au théâtre de Josephstadt, et la place de sous-chef d'orchestre du même théâtre lui fut accordée l'année suivante. Ce fut alors qu'il essaya pour la première fois ses forces dans la musique dramatique par le mélodrame intitulé *Bélisaire*: il écrivit aussi, à la même époque, plusieurs concertos pour le violon, et une grande symphonie. Après avoir entendu Paganini, il le prit pour modèle, et se retira dans une solitude de la Hongrie, afin de pouvoir se livrer en liberté à de nouvelles études. De retour à Vienne, il y fut bien accueilli, et obtint de brillants succès dans ses concerts. La musique de plusieurs ballets et d'un opéra-féerie, ainsi que des trios pour le piano et des quatuors pour instruments à cordes furent, à cette époque, le fruit de ses travaux. Appelé à Berlin, en 1830, pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigstadt, il a occupé la même position jusqu'à sa mort. A Berlin comme à Vienne, il a écrit des ballets et des pantomimes. Son opéra *Kœnig Branor's Schwert* (le Glaive du roi Branor) n'a pas eu de succès; il a été plus heureux avec *le Cousin du docteur Faust*. Au nombre de ses compositions on compte cinq concertos de violon, dix-neuf quatuors, et un ottetto, la plupart publiés à Vienne et à Berlin. Saint-Lubin est mort dans cette ville, au mois de février 1856.

SAINT-LUC, luthiste de la chambre du roi de France, vers la fin du dix-septième siècle, fit vers l'an 1700 un voyage en Allemagne, et visita Vienne et Berlin, où il eut des succès. Il a fait imprimer deux livres de pièces de luth, avec flûte ou hautbois et basse continue; Amsterdam, chez Roger.

SAINT-MARC (JEAN-PAUL-ANDRÉ DES RASINS, marquis DE), né au château de Rasins, en Guyenne, le 29 novembre 1728, fut admis comme officier dans les gardes françaises en 1744, et prit sa retraite dix-huit ans après, pour se livrer à la culture des lettres. L'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux l'admit au nombre de ses membres en 1772; il mourut dans cette ville, le 11 octobre 1818. Au nombre des écrits de ce littérateur médiocre, on trouve des *Réflexions sur l'opéra;* Paris, 1777, in-8°. Cet opuscule se trouve dans le premier volume des *Œuvres de Saint-Marc;* Paris, Didot jeune, 1781, trois volumes in-8°, et Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1785, deux volumes in-8°.

SAINT-MARD (TOUSSAINT RÉMOND DE) *Voyez* RÉMOND DE SAINT-MARD.

SAINT-NICET. *Voyez* NICET (S.).

SAINT-PAUL (.....), luthier français, vécut à Paris, vers 1640. Ses violons, d'un petit patron, sont estimés à cause de leur qualité de son argentine. Il y a aussi de lui de bons *quintons* ou *par-dessus de viole* à cinq cordes.

SAINT-PERN (M. DE), d'une famille noble de Bretagne, mais sur qui je n'ai pu me procurer de renseignements biographiques, est inventeur d'un instrument qu'il a appelé *organo-lyricon*. Cet instrument, dont la forme était celle d'un secrétaire à cylindre d'environ deux mètres et demi de hauteur, d'une largeur de deux mètres, et d'un mètre et demi de profondeur, avait pour objet de

réunir un piano à un orgue imitant le timbre de plusieurs instruments à vent; l'*organo-lyricon* fut l'objet d'un rapport de la première classe de l'Institut de France, dans la séance du 10 septembre 1810, et d'un autre rapport du Conservatoire de musique de Paris, en date du 12 août de la même année. On trouve ces deux rapports dans la *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger,* par Gardeton (p. 331-337). Par une singulière destinée, l'instrument de M. de Saint-Pern, fort vanté dans les rapports de l'Institut et du Conservatoire, se trouvait en mauvais état dans une salle de vente à Bruxelles, où je l'ai vu en 1834: on l'offrait à vil prix, sans trouver d'amateurs.

SAINT-SAENS (Charles-Camille), né à Paris, le 9 octobre 1835, a commencé l'étude du piano dès l'âge de deux ans et demi, sous la direction de sa grand'tante. Frappée de ses dispositions précoces, sa famille prit la résolution de les faire cultiver, sans le destiner toutefois à la profession de musicien. A l'âge de sept ans, il devint élève de M. Stamati (*voyez* ce nom) pour le piano, et il reçut les leçons de cet artiste jusqu'à la fin de sa douzième année. M. Maleden (*voyez* ce nom) fut son maître de composition; mais il fréquenta la classe d'Halévy, au Conservatoire, pendant une année. Admis dans cette institution comme élève du cours d'orgue de M. Benoist, M. Saint-Saens obtint le second prix de cet instrument au concours de 1849, et le premier lui fut décerné en 1851. Dans l'année suivante, il se présenta au concours annuel de l'Institut de France, pour la composition musicale, quoiqu'il n'eût alors que dix-sept ans; n'ayant pas réussi dans cette épreuve, il ne prit plus part aux concours des années suivantes. En 1853, il fut nommé organiste de l'église Saint-Méry, à Paris; en 1858, il obtint le titre et les fonctions d'organiste de l'église de la Madeleine, où se trouve un excellent orgue de M. Cavaillé. M. Saint-Saens est aussi professeur de piano à l'institution de musique religieuse fondée par Niedermayer (*voyez* ce nom). Le début de cet artiste se fit avec éclat par sa première symphonie (en *mi* bémol), qui fut exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, avant qu'il eût accompli sa seizième année. Cet ouvrage a été publié en partition et parties séparées, à Paris, chez Richault; elle a été aussi arrangée pour piano à quatre mains, et publiée sous cette forme. Un fragment de cette symphonie (*marche-scherzo*) a été exécuté aux concerts populaires de Paris (1864) avec un grand succès. Une deuxième symphonie du même compositeur (en *fa*) a été exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, en 1856. M. Saint-Saens a une troisième symphonie (en *la* mineur) et une quatrième (en *ré*), toutes deux inédites. Les autres ouvrages de cet artiste consistent en une messe à quatre voix, orchestre et deux orgues; Paris, Richault; une *tarentelle* pour flûte et clarinette avec orchestre, *ibid.;* six bagatelles pour piano, *ibid.;* environ quinze romances ou mélodies, avec accompagnement de piano, *ibid.;* deux morceaux pour harmonium, Paris, Girod; six duos pour harmonium et piano, *ibid.;* oratorio de Noël, pour voix seules et chœur, composé pour l'office de la messe de minuit et exécuté dans l'église de la Madeleine; publié en partition réduite pour le piano, Paris, Flaxland; scène tirée des *Horaces* de Corneille, en partition de piano et chant, *ibid.;* transcriptions d'après J.-S. Bach, première et deuxième séries; Winterthur (Suisse), Bidermann. Parmi les compositions inédites de M. Saint-Saens se trouvent: concerto pour piano et orchestre (en *ré*); concerto pour violon et orchestre (en *ut*); ode en l'honneur de Sainte-Cécile pour voix seule, chœur et orchestre, exécutée par la Société de Sainte-Cécile de Paris, en 1852; un certain nombre de motets et de mélodies; quelques petites pièces pour le piano.

SAINT-SÉVIN (Joseph-Barnabé), premier violon du théâtre de Bordeaux, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était né dans un village des environs de Béziers. On a de lui des *Principes de violon;* Bordeaux, 1772, in-4°.

SAINTE CÉCILE, vierge et martyre, patronne des musiciens. L'authenticité des actes du martyre de cette sainte est révoquée en doute par les meilleurs critiques. Suivant ces actes, elle aurait souffert le martyre à Rome, vers l'an 250, sous le règne d'Alexandre Sévère, qui n'exerça pourtant aucune persécution contre les chrétiens. Quoi qu'il en soit, elle fut canonisée antérieurement à la fin du cinquième siècle. On croit que cette sainte unissait les sons des instruments à sa voix, lorsqu'elle chantait les louanges de Dieu; c'est sur cette incertaine tradition que les musiciens l'ont choisie pour leur patronne. Sa fête est le 22 novembre.

SAINTE-MARIE (Étienne), médecin, membre de la Société médicale de Montpellier et de l'Académie de Lyon, né à Sainte-Foix-

lez-Lyon, le 4 août 1777, mort à Lyon, le 3 mars 1829, traducteur du *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano*, de Roger, publié par lui en français sous le titre de *Traité des effets de la musique sur le corps humain;* Paris, 1803, un volume in-8° (*voyez* Roger (Joseph-Laurent).

SAINTON (Prosper-Philippe-Catherine), violoniste distingué, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 5 juin 1813, fut admis au Conservatoire de Paris, le 20 décembre 1831, comme élève d'Habeneck. Il obtint le second prix de violon au concours de 1833, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Après que ses études furent terminées, il entra à l'orchestre de l'Opéra, mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de voyager. Il visita d'abord la Haute-Italie, puis se fit entendre à Vienne, à Pétersbourg, à Copenhague et à Stockholm, et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Paris, il rentra pour quelque temps à l'orchestre de l'Opéra, puis il se rendit à Londres, où depuis lors il s'est fixé. Il y jouit de la réputation d'un artiste très-distingué, particulièrement dans la musique de chambre. Devenu premier violon du théâtre italien de Covent-Garden, il a gardé longtemps cette position, dans laquelle il était remarquable par son aplomb dans l'impulsion qu'il donnait à l'orchestre, aussi bien que par la pureté de son exécution. En 1858, il a donné avec succès des concerts à Boulogne-sur-Mer, et dans l'année suivante, il a fait admirer son talent dans les concerts de Paris. Ce qui distingue ce talent, c'est une parfaite justesse, qualité fort rare, le goût et la souplesse de l'archet; mais le son laisse désirer plus d'ampleur. On connaît de M. Sainton plusieurs fantaisies pour violon et orchestre, ou violon et piano, exécutées par lui dans les concerts. Il a épousé à Londres mademoiselle Dalby, cantatrice de mérite.

SAJON (Charles), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, y fit représenter, en 1679, *Ernelinda*, opéra sérieux en trois actes, et l'année suivante, *Don Chisciotte della Mancia*.

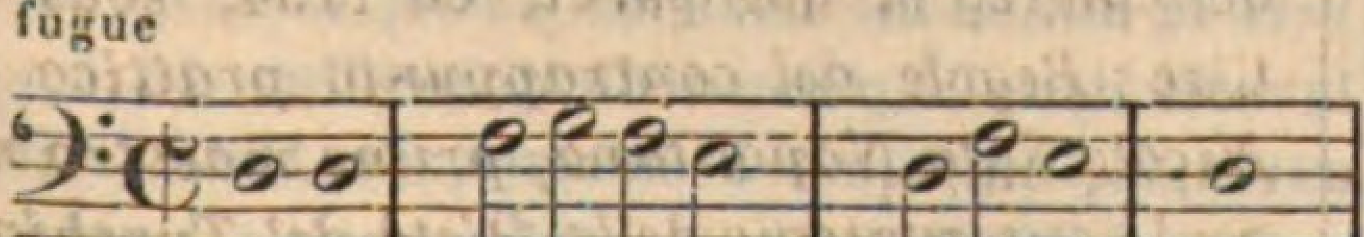
SALA (Nicolas), maître qui a joui d'une grande célébrité à Naples, naquit dans un petit village près de Bénévent, en 1732. Ayant été admis parmi les élèves du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, il y reçut les leçons de Fago et d'Abos. Tels sont les renseignements fournis par le marquis de Villarosa, dans ses *Memorie dei compositori di musica nel regno di Napoli* (p. 191). D'autre part, les compilateurs de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* fixent la date de la naissance de cet artiste à 1701, et le font élève d'Alexandre Scarlatti. Cette tradition paraît être plus exacte, si l'on en juge par les dates des représentations de quelques opéras qui portent le nom de cet artiste. Ces dates peuvent faire voir vers quelle époque se trouve l'activité de Sala, comme compositeur d'opéras, quoiqu'elles soient à de si grandes distances, qu'on serait tenté de croire qu'elles se rapportent à plusieurs hommes différents. Ainsi, j'ai trouvé sous son nom une partition de *Vologese*, avec la date de 1737, et l'indication de Rome, au théâtre *Argentina*. A la bibliothèque du Conservatoire de Naples se trouve sa partition de *Merope*, écrite à Naples, en 1769 (et non en 1796, comme le dit le marquis de Villarosa); enfin, son oratorio *Giuditta ossia Betulia liberata* porte la date de 1780, en sorte qu'il était âgé de soixante-dix-neuf ans lorsqu'il l'écrivit. Sala mourut en 1800, à l'âge de près de cent ans, après en avoir passé plus de soixante dans l'enseignement de la composition et dans la direction du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il avait succédé à Fago dans la place de second maître du Conservatoire de *la Pietà*, et devint premier maître de cette même institution, après la mort de Cafaro, à la fin de 1787. Il paraît avoir eu peu de succès comme compositeur dramatique, car les écrivains contemporains ne le mentionnent pas parmi ceux qui se sont distingués à la scène. Dans le style d'église, je n'ai trouvé de lui que l'oratorio de *Giuditta*, une messe à quatre voix et orchestre, un *Dixit* à cinq voix et orchestre, des *Répons* pour la semaine sainte, à quatre voix, et des litanies à plusieurs parties. Ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Sala doit particulièrement sa renommée de savant musicien à un recueil de modèles de contrepoints et de fugues qui fut gravé, aux frais du roi de Naples, sur de grandes planches de cuivre, et qui parut, en 1794, sous ce titre : *Regole del contrappunto prattico di Nicolo Sala Napolitano, primo maestro nel real conservatorio della Pietà de' Turchini, dedicato alla Maestà di Ferdinando IV, Re delle Due-Sicilie*, trois volumes grand in-fol. Peu de temps après que cet ouvrage eut été publié, le royaume de Naples fut envahi par l'armée française; puis une réaction s'opéra, et dans les désordres de ces vicissitudes, les planches du livre de Sala s'égarèrent, et

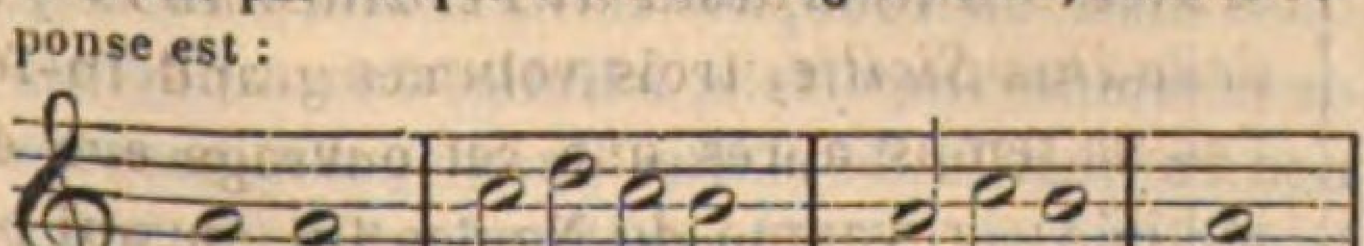
l'on crut qu'elles étaient perdues pour toujours ; mais plus tard elles ont été retrouvées. Dans l'intervalle, Choron, qui avait acquis un exemplaire de cet ouvrage, crut qu'il rendrait un service important aux jeunes artistes en le publiant de nouveau : il en fit la base de la compilation qu'il a donnée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie* Malgré les éloges accordés aux modèles de Sala, rien n'y justifie l'enthousiasme que Choron avait montré pour cette production. Les contrepoints sont mal écrits, d'un mauvais style, et, chose singulière dans l'œuvre d'un compositeur italien, ils ne sont pas dans les limites naturelles des voix. Les fugues manquent d'intérêt, sont souvent monotones, et quelquefois d'une tonalité équivoque. De plus, il semble que Sala n'ait eu que des notions confuses de ce qui constitue la différence entre les fugues tonales et les fugues réelles : par exemple, il appelle *tonale* la fugue de la seconde série de son livre (*Tu es sacerdos in æternum*), quoique cette fugue soit établie sur la gamme diatonique prise comme sujet, et que la réponse soit sans mutation : ce qui présente toutes les conditions de la *fugue réelle* (1). Choron, peu habile dans la pratique de l'art d'écrire, n'a point aperçu ces défauts. En somme, le travail de Sala est de peu de valeur et ne mérite pas les éloges qui lui ont été accordés par des musiciens peu instruits.

Les seuls opéras connus de ce maître sont : 1° *Vologese*, à Rome, en 1737. 2° *Prologue* pour le jour de naissance du roi de Naples, en 1761. 3° *Zenobia*, au théâtre Saint-Charles de Naples, dans la même année. 4° *Prologue* pour le jour de naissance du roi, en 1763. 5° Autre *idem*, en 1769. 6° *Mérope*, au théâtre Saint-Charles, dans la même année.

(1) On trouve un remarquable exemple d'erreur semblable de la part de l'abbé Baini et des examinateurs de la congrégation de Sainte-Cécile de Rome, dans le livre posthume d'Adrien de La Fage intitulé *Essai de diphthérographie musicale* (Paris 1864, pp. 93-104). Dans la confusion de leurs idées sur les nécessités tonales du plain-chant, tous se sont égarés à l'égard de ce sujet de fugue



et n'ont pas vu que c'est une fugue réelle, dont la réponse est :



Les réponses proposées par les examinateurs sont absurdes, et les objections de Baini ne le sont pas moins.

SALANTIN (Antoine). *Voyez* SALLANTIN.

SALARI (François), né à Bergame, en 1751, et non à Vérone, comme le prétend Gerber, se livra fort jeune à l'étude de la musique dans un des Conservatoires de Naples, puis reçut pendant cinq ans des leçons de Piccinni, et acheva ensuite son éducation musicale à Milan, sous la direction de Fioroni. L'opéra sérieux (*Ifigenia in Aulide*) qu'il écrivit à Casal-Monferrato, en 1776, le fit connaître avantageusement. Il alla s'établir dans l'année suivante à Venise, où il composa *l'Amor ramingo*, opéra bouffe. Après avoir enseigné le chant dans cette ville pendant vingt-huit ans, il retourna, en 1805, à Bergame, sa patrie, où il fut nommé professeur de chant à l'Institut musical, et second maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure. On connaît sous son nom plusieurs morceaux de musique d'église.

SALAZAR (D. Juan-Garcia), prêtre espagnol et maître de chapelle de la cathédrale de Zamora, dans la Vieille-Castille, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. M. Eslava (*voyez* ce nom) n'a pu découvrir la date de sa nomination à cette place, mais il a acquis la preuve que Salazar l'occupait en 1691, et qu'il mourut en 1710. Quoique ce maître ait été un des compositeurs de musique d'église les plus distingués de l'Espagne, il y est peu connu, et ses productions ne se trouvent que dans la province où il vécut. M. Eslava a publié (*Lira sacro-Hispana*, deuxième série, t. I, p. 76-125) les motets de Salazar : 1° *Hic mihi*, à quatre voix. 2° *O Rex Gloriæ*, à six voix et orgue. 3° *Quæ est ista*, idem. 4° *Vidi speciosam*, idem. 5° *Sancta Maria*, à cinq voix et orgue. 6° *Nativitas tua*, à six voix et orgue. 7° *Mater Dei*, à cinq voix et orgue.

SALBLINGER (Sigismond), musicien du seizième siècle, né à Augsbourg, vers 1510, s'est fait connaître comme compositeur par un recueil intitulé : *Cantiones* 5-7 *vocum*; Augsbourg, 1545, in-4°. On lui doit aussi des collections fort intéressantes de compositions d'anciens maîtres intitulées : 1° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum*; Augsbourg, 1545, Philippe Ulhard, in-4° obl. Salblinger a dédié son recueil aux magistrats de la ville d'Augsbourg. Les compositeurs dont on trouve des morceaux dans cette collection sont : Jacotin, Ghiselin Dankerts, Jean Heugel, Benoît Ducis, Valentin Schnellinger, Ulric Brotellius, Georges Blankenmüller, Josquin de Prés, Sixte Dietricht, Louis Senfl, Tilman Su-

sato, Herman de Turnhout, Morales, Corneille Canis, Adrien Willaert, Henri Finck, Nicolas Payen, Léonard Zinssmeister, Josquin Baston, Jean Courtois, Jean Mouton, Gascogne, Piéton, Jean et Philippe de Wildre. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus non excusæ; Augustæ Vindelicorum, per Melchiorem Kriesstein*, 1545, in-4° obl. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent la date de 1546. Les auteurs dont on trouve des morceaux dans ce précieux recueil sont : Benedictus, Claudin (de Sermisy), Concilium (*sic*), Crequillon, Damien a Goes, Nic. Gombert, Hesdin, Heugel, Jachet, Maistre-Jean, Pierre Jordan, Lupi, Morales, Noé, Josquin de Prés, Richafort, Tilman Susato, Sixte Dietricht, Jose Winders et Adrien Willaert. 3° *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantibus cæsareæ majestatis capellæ musicis M. Cornelio Canis, Thomæ Criquillone, etc. compositæ. Lib. I et II; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Ulhardum*, 1548-1549, in-4° obl. Au titre de ce recueil, le nom de l'éditeur est écrit *Salminger*.

SALDANHA (Gonzales-Mendes), compositeur portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, fut élève de Duarte Lobo. Il vivait à Lisbonne en 1625. On trouvait encore longtemps après, dans la Bibliothèque royale de cette ville, des messes, psaumes, *Miserere* et *vilhancicos* de sa composition.

SALDONI (D. Balthasar), professeur de chant au Conservatoire de Madrid, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Barcelone, le 4 janvier 1807. Il reçut sa première instruction dans une école de sa ville natale connue sous le nom de *la Procura*, laquelle est annexée à une chapelle de Notre-Dame de Monserrat. Après y avoir passé cinq années, pendant lesquelles ses dispositions pour la musique se manifestèrent, il entra à la maîtrise de *Santa-Maria del Mar*, et y étudia cet art sous la direction du maître de chapelle Andrevi (*voyez* ce nom). A l'âge de onze ans, le 15 mars 1818, Saldoni entra comme élève à l'école de musique du monastère de Monserrat. Il y reçut pendant quatre ans des leçons de violon, de violoncelle, de basson et de flûte, du P. Boeda; mais l'objet principal de ses études fut la composition. Après avoir achevé ses humanités dans ce même monastère, il retourna dans sa famille, en 1822. Il reçut alors des leçons d'orgue de D. Mateo Ferrer, organiste de la cathédrale de Barcelone, et fit des études de contrepoint sous la direction de François Queralt, maître de chapelle de la même église. Quelques morceaux de musique d'église qu'il écrivit à cette époque commencèrent à le faire connaître, et il obtint, au concours, la place d'organiste de *Santa-Maria del Mar*. En 1829, Saldoni se rendit à Madrid, où il fut accueilli avec bienveillance par Carnicer (*voyez* ce nom). Dans l'année suivante, le Conservatoire de cette ville fut fondé, et Saldoni y obtint la place de maître de solfége et de vocalisation. Le 20 mars 1838, il fit jouer au théâtre de la Croix (*teatro de la Cruz*) son grand opéra *Ipermestra*, qui fut accueilli avec faveur et joué ensuite avec succès à Saragosse, à Séville, à Cadix et à Malaga. Peu de temps après, il se rendit à Paris, pour y prendre connaissance des méthodes de chant employées au Conservatoire; il fut bien accueilli par Cherubini, Carafa, Rubini, Bordogni et par son compatriote Sor (*voyez* ce nom). De retour à Madrid, il fit représenter son opéra *Cleonice, regina di Siria*, au théâtre de la Croix, le 21 janvier 1840. Son troisième opéra, intitulé : *Boabdil, ultimo rey moro de Granada*, fut représenté au théâtre de Barcelone, le 23 avril 1846. Saldoni fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Madrid au retour de son voyage à Paris. Comme écrivain sur des sujets relatifs à la musique, il a publié : 1° *Resena historica de la Escolania o Colegio de musica de la Virgen de Monserrat in Cataluna, desde* 1456 *hasta nuestros dias* (Notice historique de l'école ou collége de musique de Notre-Dame de Monserrat, en Catalogne, depuis 1456 jusqu'à l'époque actuelle); Madrid, 1856, in-8° de quatre-vingt-cinq pages. 2° *Effemerides de musicos espanoles, asi professores come aficionados* (Éphémérides des musiciens espagnols, tant professeurs qu'amateurs); Madrid, 1860, un volume in-8° de deux cent soixante-deux pages.

SALE (François), musicien belge, est né vers le milieu du seizième siècle, ainsi qu'on le voit dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages, imprimé à Prague, en 1593. Un autre œuvre de sa composition nous apprend qu'il était, en 1589, au service d'une princesse de la famille impériale, à Halle, dans le Tyrol, non en qualité de maître de chapelle, comme le disent J.-G. Walther (1) et Gerber (2), mais

(1) Music. Lexic. p. 538.
(2) *Neues Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 6.

simple ténor du chœur de la chapelle de cette princesse. Dès 1593, il prend la qualité de *musicus cæsareus* au frontispice de ses *Sacrarum cantionum liber primus*, et Dlabacz fournit les preuves qu'il était, en 1594, ténor de la chapelle de l'empereur Rodolphe II (1), sous la direction de Philippe de Mons. Il occupait encore cette position le 15 juin 1598, suivant le titre d'une de ses compositions : après cette date, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Sale était un musicien de grand mérite : il y a de l'intérêt dans les mouvements des diverses parties de son harmonie, et il les faisait bien chanter. Ses ouvrages connus sont ceux dont voici les titres : 1° *Patrocinium Musices. Missarum solemniarum, tam Sanctorum quam festorum Officia totius anni, in catholicæ ecclesiæ usum, harmonicè contrapunctum ac suavissimè concinnata, sicque antea in lucem non edita. Serenissimæ Reginæ Magdalenæ chori Halæ ad Aenum Magistro Francisco Sale autore. Primus tomus. Monachii, Adamus Berg, anno* 1589, *in-fol. max.* Ces messes sont dédiées à l'archevêque de Salzbourg. M. Brunet a fait, dans son *Manuel du libraire*, deux ouvrages différents du *Patrocinium musices* et du livre de messes : j'ai fait la même faute dans la première édition de cette biographie. *Patrocinium musices* est un titre commun de quelques grands ouvrages de musique imprimés avec luxe aux frais des souverains de la Bavière, et même, à ce qu'il paraît, pour le compte des empereurs. 2° *Francisci Sale musici cæsarei Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis, et vivæ voci accomodatarum, hactenusque non editarum liber primus; Pragæ, typis Georgii Nigrini, anno* 1593, petit in-4° obl. C'est dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage que Sale dit qu'il est né Belge. On y trouve neuf motets à cinq voix et sept à six. 3° *Tripartiti operis Officiorum Missalium, quibus introitus, alleluya et communiones de omnibus Sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis et solemnibus quinque et sex vocum continentur, liber primus*; *Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus impensis authoris*, 1594, in-4° obl. Ce premier livre a été reproduit en 1596 avec un nouveau frontispice. 4° *Officiorum Missalium quibus introitus, alleluya, etc., liber secundus*, ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Officiorum Missalium quibus introitus, etc., liber tertius et ultimus;* ibid., 1596. Ce dernier volume contient douze motets à trois, cinq et six voix. 6° *Patrocinium Musices. In Natalem Domini Jesu Christi Servatoris* (*Salvatoris*) *nostri, mutetum quinque vocum, et Missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico cæsáreo. Monachii, excudebat Adamus Berg, anno* 1598, in-fol. m°. 7° *Oratio ad Sanctam B. V. Mariam, Winceslaum, Adalbertum, Vitum, Sigismundum, Procopium, Stephanum, regnorum Hungariæ et Bohemiæ patronos, à Franc. Sale sex voc. composita; Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus, 15 juny* 1598, in-4° obl.

(1) *Allgem. hist. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, t. III, p. 11.

SALES (Pierre-Pompée), compositeur, né à Brescia, en 1729, y fit ses études musicales, et paraissait destiné à y passer sa vie, lorsqu'un tremblement de terre l'obligea de s'en éloigner, pour aller chercher fortune ailleurs. Après quelques années de voyages, il arriva en Allemagne, où il fut employé par plusieurs princes, particulièrement par l'évêque d'Augsbourg. En 1763, il fut appelé à Padoue pour y écrire un opéra sérieux qui eut du succès. De là il alla à Londres, où ses talents furent employés utilement. De retour en Allemagne, en 1768, il entra au service de l'électeur de Trèves, en qualité de maître de chapelle et de conseiller des finances. Quatre ans après, il fut appelé à Munich, et chargé de la composition d'un opéra pour le théâtre de l'électeur de Bavière. En 1777, il fit un second voyage en Angleterre avec sa femme, cantatrice agréable, et l'année suivante, il retourna à Coblence où il fit exécuter avec beaucoup de succès, en 1781, ses oratorios *Betulia liberata*, et *Gioas re di Giuda*. Lorsque Coblence fut pris par les Français, Sales se retira à Hanau, où il mourut en 1797. Plusieurs airs de sa composition ainsi que ses concertos de clavecin se trouvent en manuscrit dans diverses bibliothèques de l'Allemagne.

SALETTI (Antoine), sopraniste distingué, né en Italie, fut appelé par Farinelli au service de la cour d'Espagne, où il chanta pendant plusieurs années. En 1742, il se rendit à Pétersbourg, et y excita l'admiration générale. Après treize ans de service, il demanda son congé pour retourner dans sa patrie, et l'impératrice, en le lui accordant, lui fit présent d'une riche tabatière d'or enrichie de brillants, et de mille ducats. On ignore l'époque de la mort de ce chanteur.

SALFI (François), littérateur italien, né le 1er janvier 1759, à Cosenza, dans la Calabre,

embrassa les opinions libérales à l'époque de l'invasion de l'Italie par les armées françaises, et alla s'établir à Milan, où il travailla à la rédaction de plusieurs journaux. Après avoir été secrétaire du comité de législation à Brescia, puis secrétaire du comité de l'instruction publique, et enfin membre et secrétaire du nouveau gouvernement de Naples, il fut obligé de se retirer de nouveau à Milan, après la réaction. Il y fut nommé inspecteur des théâtres, et professeur à l'Académie de Brera. Il crut pouvoir retourner à Naples après la dissolution du royaume d'Italie; mais il ne put s'y maintenir. Il vint alors s'établir à Paris, et mourut le 3 septembre 1832, à Passy, près de cette ville. Continuateur de l'*Histoire littéraire d'Italie*, par Ginguené (*voyez* ce nom), il donne quelques renseignements sur les musiciens italiens ainsi que sur les auteurs de traités de musique du seizième siècle (tome X, pages 409-423), et fait une histoire abrégée du drame en musique dans le dix-septième (tome XII, pages 427-479) : il y a des choses intéressantes dans ce dernier chapitre.

SALGUES (Jacques-Barthélemy), littérateur, né à Sens, vers 1760, entra dans la carrière ecclésiastique, et fut professeur d'éloquence au collége de Sens, puis embrassa les principes de la révolution, et fut procureur de la commune de Sens. Fixé à Paris depuis 1797, il s'y livra à la littérature et à la rédaction des journaux. Il y mourut le 26 juillet 1830. Au nombre de ses écrits, on remarque un pamphlet intitulé : *Réflexions sur les causes de la dégradation du chant à l'Opéra, comparée avec les succès brillants de la danse au même théâtre*; Paris, an IV (1796), in-8°.

SALIERI (Antoine), compositeur célèbre, naquit le 19 août 1750, à Legnano, forteresse de l'État de Venise. Son père, qui était négociant, le mit de bonne heure dans un collége où il apprit les premiers éléments de la musique, du violon et du clavecin. Son frère aîné (François Salieri), bon élève de Tartini, fut son instituteur pour le premier de ces instruments, et Joseph Simoni, organiste de la cathédrale de Legnano, lui donna les premières leçons de piano. Des spéculations malheureuses ayant ruiné les parents de Salieri, son père mourut de chagrin, et ses nombreux enfants furent obligés de pourvoir eux-mêmes à leur existence. Antoine Salieri n'était alors âgé que de quinze ans : il jouait déjà bien du clavecin et possédait une belle voix de soprano : ces avantages le décidèrent à se rendre à Venise, où il trouva un protecteur dans un membre de l'illustre famille de Mocenigo. Ce patricien lui fit obtenir la table, le logement et l'instruction dans la maîtrise de Saint-Marc, sous la condition de chanter dans le chœur aux fêtes et dimanches. Jean Pescetti, second maître de chapelle de cette cathédrale, lui enseigna les principes de l'harmonie, et Ferdinand Pacini, ténor de la chapelle, lui donna des leçons de chant. A cette époque, Gassmann, maître de la chapelle impériale, vint à Venise, pour y faire jouer son opéra *Achille in Sciro*; sur la recommandation de Jean Mocenigo, il accepta Salieri pour élève, et celui-ci obtint de son protecteur l'autorisation de suivre son nouveau maître à Vienne, où il arriva le 15 juin 1766. Les leçons de Gassmann, et surtout la lecture du *Gradus ad Parnassum*, de Fux, lui firent faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. Dans le même temps, il apprit d'un prêtre italien, nommé Pierre Tomasi, les principes des langues allemande et française, ainsi que de la poésie latine et italienne. Gassmann, animé d'un noble désintéressement pour son élève, fournissait aux dépenses de Salieri comme si celui-ci eût été son fils : mais ses bienfaits ne firent point un ingrat, car, à ses derniers jours, la reconnaissance de l'élève pour le maître était aussi vive que dans la jeunesse.

Quatre ans après son arrivée à Vienne, Salieri écrivit la musique de l'opéra bouffe *le Donne letterate*, sa première production dramatique, représentée pendant le carnaval de 1770. Le succès de cet ouvrage l'enhardit, et bientôt il déploya la plus rare activité dans ses travaux. *L'Amore innocente*, opéra-comique en deux actes, joué dans la même année; *Don Chisciotte*, opéra-ballet en un acte, représenté en 1771, et surtout *Armida*, opéra sérieux, en trois actes, joué dans la même année, firent connaître avantageusement le talent de Salieri, et fixèrent sur lui l'attention de la cour de Vienne. La suavité des mélodies est très-remarquable dans *l'Armida*. *Il Barone di rocca antica* (1772), *la Fiera di Venezia* (1772), *la Secchia rapita* (1772) et *la Locandiera* (1773), mirent le sceau à la réputation du jeune compositeur. Au mois de janvier 1774, la mort de Gassmann laissa vacante la place de maître de chapelle de la cour impériale : Salieri l'obtint, en 1775, et fit preuve d'une grande facilité en écrivant dans la même année, pour son service, deux grandes cantates avec orchestre, des concertos pour divers instruments, et *la Calamità de' cori*,

opéra bouffe en trois actes. Cependant l'enthousiasme qui avait accueilli la nouvelle manière de Gluck commençait à ébranler la foi que Salieri avait eue jusqu'alors dans la direction de ses idées. Il se rapprocha de l'auteur d'*Orphée*, après le décès de son premier maître, lui demanda des conseils, et se mit à étudier ses ouvrages avec tant de persévérance, qu'il parvint à s'approprier son style, en le modifiant par le caractère plus mélodique de ses propres inspirations. Quelques nouveaux opéras, deux oratorios, et diverses compositions nouvelles ayant augmenté sa réputation, il fut appelé à Milan, en 1778, pour y écrire *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes, qui fut joué le 3 août, à l'ouverture du nouveau théâtre de *la Scala*. Une réunion d'excellents chanteurs, parmi lesquels on remarquait mesdames Balducci, Danzi, le fameux Pacchierotti, et Rubinelli, chanta dans cet ouvrage. Au carnaval de la même année, Salieri donna, à Venise, *la Scuola de' Gelosi*, puis il alla à Rome écrire *la Partenza inaspettata*, au printemps de 1779, et dans la même année, il fit jouer, au théâtre *Canobbiana* de Milan, *Il Talismanno*, opéra bouffe en deux actes. Rome le rappela au printemps de 1780, pour écrire la partition de *la Dama pastorella*; après quoi il retourna à Vienne, où le rappelait son service de maître de chapelle et de directeur du théâtre de la cour. Marie-Thérèse venait de mourir, et l'empereur Joseph II, amateur passionné de musique italienne, lui avait succédé.

En 1781, Salieri fit son premier essai de composition dramatique sur un livret en langue allemande; mais déjà une affaire plus importante l'occupait tout entier. Gluck avait emporté de Paris le poëme des *Danaïdes*, dont l'administration de l'Opéra attendait la musique avec impatience; épuisé par de longs travaux, et affaibli par l'âge et les infirmités, l'auteur d'*Armide* ne se sentait plus la force nécessaire pour écrire un si grand ouvrage. Sans s'expliquer avec les administrateurs de l'Opéra, il chargea Salieri de l'entreprise difficile de le remplacer dans cette tâche. Le travail fut long et pénible pour un compositeur qui ne connaissait pas la scène française, et qui en savait à peine la langue. Cependant, l'opéra terminé à la satisfaction de Gluck, celui-ci écrivit au directeur de l'Académie royale de musique qu'un de ses élèves l'avait aidé dans son travail et se rendrait à Paris, pour diriger la mise en scène des *Danaïdes*. Salieri arriva en effet à Paris avec sa partition, en 1784. L'ouvrage fut joué d'abord à la cour plusieurs fois avec succès, puis à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1811) disent que le graveur paya deux mille francs au compositeur pour sa partition : le fait est inexact; car j'ai vu l'acte de vente où l'éditeur ne s'engageait à payer que *douze cents livres*, à la condition que le nom de Gluck resterait sur l'affiche jusqu'à la treizième représentation (1) : ce ne fut que le matin même de cette représentation que parut dans les journaux de Paris une lettre où Gluck déclarait que Salieri était l'unique auteur de la musique des *Danaïdes*. La direction de l'Opéra lui paya dix mille francs pour la propriété de l'ouvrage, outre trois mille francs pour les frais du voyage, et la reine lui fit un riche présent. Comblé de faveurs et de gloire, Salieri retourna à Vienne, emportant le livret des *Horaces*, tragédie lyrique en trois actes. Dans la même année, il donna, à Vienne, *Semiramide*, opéra sérieux en trois actes, et l'opéra-comique *Il Ricco d'un giorno*. L'empereur Joseph II lui demanda encore la musique d'*Eraclio e Democrito*, en deux actes, et de *la Grotta di Trofonio*, opéras joués sur le théâtre de la cour, en 1785. L'engagement qu'il avait contracté à Paris l'obligea d'y aller l'année suivante pour y faire jouer *les Horaces*, dont le succès fut à peu près négatif. Mais en 1787, le compositeur se releva brillamment dans *Tarare*, opéra tragi-comique en cinq actes, malgré l'absurdité du sujet et la platitude du style de Beaumarchais. C'est à l'occasion du succès de cette pièce qu'on demanda pour la première fois l'auteur à l'Opéra. Salieri, amené malgré lui sur la scène, fut couronné. De retour à Vienne, il traita de nouveau le même sujet, et le fit jouer avec un succès éclatant, sous le titre d'*Axur Re d'Ormus*. L'année 1788, où cet opéra fut représenté, est une des plus actives de la carrière du compositeur, car il mit en scène *Cublai gran Can de' Tartari*, opéra héroï-comique, et termina plusieurs autres productions. *Il Pastor fido*, opéra en quatre actes, et *la Cifra*, en deux actes, représentés en 1789, marquèrent la fin de cette activité. L'empereur Joseph II mourut peu de temps après, et les événements importants qui suivirent son décès rendirent plus rares les re-

(1) Cet acte, passé entre Salieri et l'éditeur Deslauriers, devint ensuite la propriété d'Imbault, marchand de musique, qui eut pour successeurs Janet et Cotelle, chez qui je l'ai vu.

présentations du théâtre de la cour : *Catilina*, joué en 1792, *Il Mondo alla rovescia* (1794), *Palmira* (1795), *Il Moro* (1796), *Falstaff* (1798), *Cesare in Farmacusa* (1800), *Angiolina* (1800), *Annibale in Capua* (1801), *la Bella Selvaggia* (1802), *Die Neger* (le Nègre, 1804), furent les dernières productions dramatiques de Salieri.

Ce compositeur s'est aussi exercé dans la musique d'église, et l'on connait de lui cinq messes avec ou sans orchestre, un *Requiem* composé pour ses obsèques, plusieurs *Te Deum*, vêpres complètes, graduels, offertoires, motets, psaumes, quelques oratorios parmi lesquels on remarque *la Passion*, des chœurs, ouvertures, symphonies, beaucoup de canons pour deux, trois ou quatre voix, et des exercices de chant. Sans avoir possédé un de ces génies créateurs qui impriment une direction quelconque à l'art de leur époque, il eut certainement un talent d'autant plus remarquable qu'il sut en modifier le caractère et le présenter sous des aspects variés. *Les Danaïdes*, ouvrage traduit en allemand sous le titre de *Danaus*, et *Tarare*, qu'on retrouve presque en entier dans la partition d'*Axur*, sont les compositions dramatiques où ce talent s'est le plus élevé ; mais il y a aussi de fort belles choses dans *Semiramide* et dans *Cesare in Farmacusa*. On peut voir l'éloge que Carpani a fait de cette dernière production dans ses *Haydine*. Dans le pathétique, il s'élevait quelquefois jusqu'au sublime, ainsi que le prouve l'air d'Hypermnestre : *Par les larmes dont votre fille*, etc. Comme tous les compositeurs italiens dont l'éducation a commencé par l'étude du chant, Salieri écrivait bien pour les voix : à l'époque même où il se livrait à tout son enthousiasme pour la déclamation de Gluck, il trouvait l'art de la rendre facile dans ses propres ouvrages. Personne n'a mieux connu que lui le mécanisme de la coupe dramatique et l'effet du retour des idées : on peut même affirmer qu'il est entré plus qu'aucun des compositeurs modernes dans cette partie de la philosophie de l'art. De là vient qu'il a été l'oracle de tous les musiciens allemands qui ont écrit pour la scène pendant les vingt-cinq premières années du dix-neuvième siècle. Beethoven, Weigl, Meyerbeer se sont fait honneur d'avoir reçu ses conseils.

Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, et accablé d'infirmités, Salieri avait demandé sa retraite en 1821 ; cependant, elle ne lui fut accordée qu'en 1824. En témoignage de satisfaction pour ses longs services, l'empereur lui fit accorder la totalité de son traitement pour sa pension de retraite. Il avait rempli ses fonctions de maître de chapelle sous les règnes de Marie-Thérèse, de Joseph II, de Léopold et de François. Il ne jouit pas longtemps des avantages qui lui avaient été faits par la cour impériale pour une carrière si bien remplie, car il mourut le 12 mai 1825, avant d'avoir achevé sa soixante-quinzième année. Tous les artistes qui se trouvaient alors à Vienne assistèrent à ses obsèques, où l'on exécuta le *Requiem* qu'il avait composé pour cette solennité, et qu'il n'avait fait entendre à personne. Il avait été marié, et avait plusieurs filles qui lui prodiguèrent des soins jusqu'à ses derniers jours. Décoré de la Légion d'honneur par le roi Louis XVIII, il avait été nommé associé étranger de l'Institut de France, en 1806, puis membre de l'Académie royale des beaux-arts, en 1816, et correspondant étranger du Conservatoire de Paris. Enfin, l'Académie royale de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres.

Homme aimable, bienveillant, gai, spirituel, original, Salieri eut beaucoup d'amis parmi les artistes et dans le monde. De petite taille, mais bien fait, et toujours habillé avec une certaine recherche, il avait le teint brun, les yeux noirs et pleins de feu, le regard expressif et le geste animé. Personne ne savait autant que lui d'anecdotes et ne les contait d'une manière plus plaisante. Son langage était une sorte de jargon où les langues italienne, allemande et française étaient incessamment mêlées. Grand amateur de friandises, il ne pouvait passer près de la boutique d'un confiseur sans y entrer et remplir ses poches. Prompt à s'irriter, il se calmait aussi facilement, et la bonté de son cœur ne se démentait jamais. Le temps n'avait point affaibli sa reconnaissance pour les bienfaits qu'il avait reçus de Gassmann dans sa jeunesse. Les filles de ce compositeur (mesdames Fuchs et Rosenbaum) étaient encore dans l'enfance à la mort de leur mère : Salieri prit soin de leur éducation, fournit à tous leurs besoins, et fit de l'une d'elles (mademe Rosenbaum) une cantatrice distinguée. On trouve beaucoup de détails intéressants sur la vie privée et artistique de l'auteur des *Danaïdes*, dans une bonne monographie de M. Edlen de Mosel, intitulée : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri* (Sur la vie et les ouvrages d'Antoine Salieri ; Vienne, 1827, un volume in-8°) : j'en ai tiré la plupart des faits de cette notice.

Le catalogue des compositions de ce maître renferme les ouvrages suivants : I. MUSIQUE D'ÉGLISE : 1° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix de chœur, sans accompagnement. 2° Messe *idem* avec orchestre. 3° Deux messes à quatre voix de solos, chœur et orchestre. 4° Messe avec graduel et offertoire, à deux chœurs et orchestre. 5° *Requiem* à quatre voix de chœur et orchestre. 6° *Te Deum*, idem. 7° *Idem*, à deux chœurs. 8° *Te Deum* pour quatre voix de solos, chœur et orchestre. 9° Vêpres pour la dédicace de l'église, consistant en neuf morceaux. 10° Quatorze graduels, offertoires, motets, psaumes, etc., pour voix de solo et chœur. II. ORATORIOS ET CANTATES : 11° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio en deux parties (1776). 12° *Gesù al limbo*, idem (1803). 13° *Saule*, fragments d'oratorio. 14° *La Sconfitta di Borea*, cantate (1774). 15° *Il Trionfo della gloria e della virtù*, idem (1774). 16° *Le Jugement dernier*, idem (1787). 17° *La Riconoscenza*, cantate allégorique (1796). 18° *Der Tyroler Landsturm* (la Tempête dans le Tyrol), cantate (1799). 19° *La Riconoscenza de' Tirolesi*, idem (1800). 20° *L'Oracolo*, idem (1803). 21° *Habsbourg*, idem (1805). III. OPÉRAS : 22° *Le Donne letterate*, opéra bouffe en trois actes (1770). 23° *L'Amor innocente*, en deux actes (1770). 24° *Armida*, opéra héroïque en trois actes (1771). 25° *Il Don Chisciotte*, en un acte (1771). 26° *Il Barone di rocca antica*, en deux actes (1772). 27° *La Fiera di Venezia*, en trois actes (1772). 28° *La Secchia rapita*, en trois actes (1772). 29° *La Locandiera*, en trois actes (1773). 30° *La Calamità de' cori*, en trois actes (1774). 31° *La finta Scema*, en trois actes (1775). 32° *Delmita e Daliso*, en deux actes (1776). 33° *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes (1776). 34° *La Scuola de' gelosi*, opéra bouffe en deux actes (1779). 35° *Il Talismanno*, en deux actes (1779). 36° *La Partenza inaspettata*, en deux actes (1779). 37° *La Dama pastorella*, en deux actes (1780). 38° *Der Rauchfangkehrer* (le Ramoneur), en trois actes (1781). 39° *Les Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes (1784). Cet ouvrage a été repris avec grand succès à Paris, en 1817, avec des changements et des additions faits par Persuis et par Spontini. Ce dernier y avait ajouté une bacchanale de grand effet, dont la pensée était imitée d'un morceau du même genre placé par Cherubini dans le ballet d'*Achille à Scyros*. 40° *Semiramide*, en trois actes (1784). 41° *Il Ricco d'un giorno*, opéra bouffe en trois actes (1784). 42° *Eraclito e Democrito*, en deux actes (1785). 43° *La Grotta di Trofonio*, en deux actes (1785). La grande partition de cet ouvrage a été gravée à Vienne, chez Artaria. 44° *Les Horaces*, tragédie lyrique en trois actes (1786). 45° *Tarare*, opéra en cinq actes avec un prologue (1787). 46° *Axur re d'Ormus*, opéra semi-seria en quatre actes (1788). Cet ouvrage fut joué avec succès au Théâtre-Italien de Paris, en 1813, par Marianne Sessi, Tachinardi et Bassi. 47° *Cublai, Gran Can de' Tartari*, en deux actes (1788). 48° *Il Pastor fido*, en quatre actes (1789). 49° *La Cifra*, en deux actes (1789). 50° *Catilina*, en deux actes (1792). 51° *Il Mondo alla rovescia*, en deux actes (1794). 52° *Palmira*, en deux actes (1795). 53° *Il Moro*, en deux actes (1796). 54° *Falstaff*, en deux actes (1798). 55° *Danaus*, en quatre actes (1800). 56° *Cesare in Farmacusa*, en deux actes (1800). 57° *Angiolina*, en deux actes (1800). 58° *Annibale in Capua*, en trois actes (1801). 59° *La Bella Selvaggia*, en deux actes (1802). 60° Ouvertures, entr'actes et chœurs des *Hussites de Naumbourg* (1803). 61° *Die Neger*, en deux actes (1804). 62° *Chimène et Rodrigue*, tragédie lyrique en cinq actes, pour l'Opéra de Paris (1788), non représentée. 63° *La Princesse de Babylone*, opéra en trois actes (1789), *idem*. 64° *Sapho*, en trois actes (1790), *idem*. Les partitions originales de ces trois ouvrages se trouvent dans les cartons de l'Académie royale de musique de Paris. 65° Fragments d'un opéra intitulé *I Tre Filosofi*, non représenté. 66° *Das Posthaus* (la Maison de Poste), opéra non terminé. 67° *Die Generalprobe* (la Répétition générale), opéra non terminé. IV. MUSIQUE VOCALE DÉTACHÉE : 68° Environ cinquante morceaux de chant tels que airs, duos, trios, chœurs, avec accompagnement d'orchestre. 69° Vingt-huit divertissements vocaux avec accompagnement de piano, divisés en trois parties; Vienne, Weigl. 70° *Scherzi armonici*, consistant en vingt-cinq canons à trois voix, sans accompagnement; *ibid*. 71° Continuation du même recueil, consistant en quinze canons à trois voix, et douze autres pièces à deux, trois et quatre voix, sans accompagnement; *ibid*. 72° Cent cinquante autres compositions du même genre, en manuscrit. 73° Méthode de chant en vers italiens, et les vers en musique à quatre voix, avec accompagnement de basse, etc., en manuscrit. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 74° Concerto pour orgue (1773). 75° Deux concertos pour le piano

(1778). 76° Concerto pour flûte et hautbois (1774). 77° Symphonie concertante pour violon, hautbois et violoncelle (1774). 78° Symphonie pour l'orchestre (1776). 79° Sérénades et musique de ballets. 80° Vingt-quatre variations pour l'orchestre, sur le thème des *Folies d'Espagne.*

SALIMBENI (Félix), célèbre sopraniste, né à Milan, vers 1712, fut conduit à Naples dans sa jeunesse, et y devint élève de Porpora, qui en fit un des chanteurs les plus parfaits de cette époque si riche en talents de premier ordre. Salimbeni débuta à Rome, en 1731, dans le *Cajo Fabrizio* de Hasse ; l'année suivante, il se fit entendre à Milan, dans l'*Alessandro nell' Indie*, du même compositeur. Dès lors, on jugea qu'il se placerait au rang des chanteurs les plus remarquables de son temps, et des offres lui furent faites pour qu'il entrât au service de l'empereur Charles VI, amateur passionné de musique, dont la chapelle offrait une réunion d'artistes excellents : il accepta ces offres et partit pour Vienne, en 1733. Pendant quatre années, il chanta, au Théâtre-Impérial, dans les opéras de Caldara et autres maîtres célèbres, ainsi que dans la chapelle de la cour. Métastase écrivit pour lui les rôles de quelques-uns de ses opéras, et l'on croit qu'il a fait son portrait dans ces vers de l'*Olimpiade :*

Io l'ho presente. Avea
Bionde le chiome, oscuro il ciglio; i labbri
Vermigli sì, ma tumidetti, e forse
Oltre il dover; gli sguardi
Lenti e pietosi, un arrossir frequente,
Un soave parlar...

Fatigué par le service de la chapelle impériale, et aussi par suite de dégoûts que lui faisait éprouver le maître de chapelle Caldara, Salimbeni s'éloigna de Vienne, en 1737, et retourna en Italie. Les Biographes qui disent qu'il joua le rôle d'*Alceste*, dans l'opéra de Gluck, en 1742, sont tombés dans une singulière inadvertance, car Gluck n'écrivit cet ouvrage qu'en 1767. En 1743, Salimbeni entra au service du roi de Prusse (Frédéric II), et débuta au théâtre de Berlin, au mois de décembre, par le rôle de César, dans *Catone in Utica.* Il y obtint un succès d'enthousiasme, et pendant un séjour de sept ans dans la même ville, l'admiration excitée par son talent ne diminua pas. Toutefois la perfection de son chant était le seul avantage qu'il eût à la scène, car son action dramatique était froide, ou plutôt nulle. Vers la fin de 1750, il quitta Berlin pour se rendre à Dresde, où il n'eut pas moins d'admirateurs. Le premier rôle où il s'y fit entendre fut dans *Leucippo*, de Hasse. Ce compositeur avait écrit pour lui cinq airs nouveaux dans cet ouvrage, où Salimbeni produisit une impression profonde. Cependant, l'amour effréné du plaisir auquel il s'était souvent abandonné avait altéré sa santé et diminué la beauté de son organe. On aperçut à Dresde ces fâcheux résultats dans l'oratorio de Hasse *I Pellegrini*, qu'on exécuta le vendredi saint (1751), et lui-même ne put se dissimuler la détérioration de sa voix. Dans l'espoir que l'air natal pourrait le rendre à la santé, il s'éloigna de Dresde après Pâques pour retourner en Italie; mais arrivé à Laybach, il y fut arrêté par une maladie sérieuse qui le conduisit au tombeau dans le mois de mai 1751. Ainsi mourut, à la fleur de l'âge, un des plus grands chanteurs qu'ait produits l'Italie.

SALINAS (François), savant écrivain espagnol sur la musique, naquit à Burgos, vers 1512. Sa nourrice, dont le lait n'était pas sain, lui donna le germe d'une maladie d'yeux qui, malgré les efforts des médecins, se termina par la perte à peu près totale de la vue, lorsque Salinas eut atteint sa dixième année. Son père, qui jouissait d'une certaine aisance, lui fit enseigner la musique et lui fit donner des leçons de clavecin et d'orgue pour le désennuyer. Le hasard lui fit apprendre plus tard la langue latine, et, chose singulière, ce fut une femme qui la lui enseigna. Une jeune fille qui avait appris cette langue, et qui se destinait à prendre le voile, voulut prendre des leçons d'orgue, et Salinas fut choisi pour lui enseigner cet instrument, en échange de l'instruction qu'elle avait consenti à lui donner dans le latin. Les rapides progrès qu'il y fit décidèrent ses parents à le placer à l'université à Salamanque. Il y apprit la langue grecque et suivit un cours de philosophie. Son heureux destin voulut qu'en sortant de l'université, il entrât au service de Pierre Sarmento, archevêque de Compostelle, qui, charmé de ses talents et de l'étendue de ses connaissances, l'emmena à Rome, lorsqu'il y fut appelé pour recevoir le chapeau de cardinal. Les immenses richesses littéraires rassemblées dans cette ville, et la conversation de savants hommes, fournirent à Salinas les moyens d'acquérir des connaissances étendues, particulièrement dans la musique des anciens, dont il pénétra les mystères mieux qu'aucun musicien de son temps. Résolu de se fixer dans cette ville, et dans l'espoir d'obtenir un bénéfice, il entra dans les ordres et prit le titre d'abbé, s'attachant tour à tour à divers

cardinaux qui lui promirent plus de protection qu'ils ne lui en accordèrent. D'après la qualité qu'il prend au frontispice de son traité de musique, il paraîtrait cependant qu'il finit par obtenir du pape Paul IV le titre d'abbé de Saint-Pancrace de Rocca Scalegna, dans le royaume de Naples. Quoi qu'il en soit, après un séjour de vingt-trois ans à Rome, Salinas fut rappelé à Salamanque avec le titre de professeur à l'université. Il y ouvrit des cours de musique et de rhythmique. Pour aider à l'intelligence des matières qu'il enseignait, il écrivit un livre intitulé : *Francisci Salinæ Burgensis abbatis sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ professoris, De Musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad harmoniam, quam quæ ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum; Salmanticæ, excudebat Mathias Gastius,* 1577, in-fol. (1). Ce livre, remarquable par son élégante latinité, prouve que son auteur avait beaucoup d'érudition, une connaissance profonde de la musique, et qu'il était philosophe et mathématicien. Il y traite particulièrement de l'union du rhythme poétique avec le rhythme musical ; mais, ainsi que le remarque fort bien Requeno (*voyez* ce nom), il ne paraît pas avoir entrevu l'existence de celui-ci, indépendant du rhythme poétique, quoique le rhythme dans la musique instrumentale des anciens ne paraisse pas pouvoir être révoqué en doute, d'après le traité anonyme grec de la mesure et du rhythme, dont on connaît plusieurs manuscrits et qui a été publié par M. Bellermann (*voyez* ce nom). Dans la science des proportions musicales, Salinas a particulièrement suivi la doctrine de Boèce. Ce célèbre professeur paraît avoir été aussi habile dans la pratique de la musique, que savant dans la théorie. Il mourut à Salamanque, dans le mois de février 1590, à l'âge d'environ soixante-dix-huit ans.

SALLANTIN (Antoine), hautboïste distingué, descendait d'une famille qui, pendant une partie du dix-huitième siècle, avait été attachée à la musique de la maison du roi. Il était fils de Nicolas Sallantin, hautboïste de l'Opéra, surnommé *le Cadet*, et neveu d'Antoine Sallantin, premier accompagnateur sur la flûte, au même spectacle, ainsi que de François-Alexandre Sallantin, appelé *Sallantin l'aîné*, basse de violon et dessus de cornet de la grande écurie du roi; et enfin de Charles Sallantin, violon de l'orchestre de l'Opéra. Lui-même fut longtemps connu sous le nom de *Sallantin le neveu*, puis sous celui de *Sallantin aîné*, pour le distinguer de son frère, attaché comme lui à l'orchestre de l'Opéra. Il naquit à Paris, en 1754. Son père, qui lui donna les premières leçons de son instrument, fut bientôt surpassé par lui. Avant Antoine Sallantin, tous les hautboïstes français avaient un son dur et sauvage : on les employait en nombre presque égal à celui des violons dans l'orchestre de l'Opéra, ils jouaient les mêmes parties, et soufflaient de toutes leurs forces, sans aucunes nuances. Le jeune artiste était âgé d'environ vingt ans lorsque Fischer arriva à Paris; enthousiasmé par le talent de ce virtuose, il s'attacha à lui, en reçut des leçons, et changea complétement sa manière. Entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1773, il y resta jusqu'en 1790, et obtint alors un congé pour aller à Londres entendre encore Fischer, et perfectionner son talent. Les événements de la révolution le retinrent éloigné de la France jusqu'en 1792, mais depuis cette époque jusqu'en 1813, il continua de remplir ses fonctions au même théâtre. Dans les fameux concerts de Feydeau, en 1794 et 1795, il fit souvent applaudir son talent, remarquable surtout par la beauté du son et la netteté dans les traits. A l'époque de la fondation du Conservatoire, il y fut appelé comme professeur de son instrument, et y forma de bons élèves, parmi lesquels on remarqua Vogt et Gilles. Retiré à la fin de 1813, Sallantin a vécu encore plusieurs années. On n'a gravé de sa composition qu'un concerto pour flûte et orchestre ; Paris, Pleyel, 1797.

SALLENEUVE (Édouard), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 19 décembre 1800, à Kœnigsberg, où son père, Français de naissance, exerçait l'art de la sculpture. Destiné à la pratique du même art, Salleneuve en commença l'étude; mais son penchant pour la musique était si vif, qu'il obtint la permission de se rendre à Breslau, où il se mit sous la direction de L. Kæhlert; ensuite il se rendit à Berlin, où Pax, Birnbach, Rungenhagen et Bernard Klein devinrent ses maîtres de chant et de composition. L'instrument qu'il adopta fut la guitare; plus tard il

(1) J'ai toujours douté de l'existence d'une édition du même livre donnée à Salamanque en 1592, suivant l'indication de la table des auteurs placée à la fin du 1er volume de l'*Histoire de la musique* du P. Martini : j'ai acquis en effet la preuve que cette édition est celle de 1577, dont le frontispice a été renouvelé, en voyant l'exemplaire de Martini dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

fut considéré comme un des guitaristes les plus habiles de l'Allemagne. Possédant une bonne voix de ténor, il fut aussi membre de plusieurs sociétés de chant de Berlin. Il a publié de sa composition un grand nombre de *Lieder* en recueils et détachées, dont plusieurs ont obtenu un succès populaire. On connaît aussi de lui plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes. Parmi ses productions instrumentales on remarque des contredanses et valses pour piano, des marches, des variations faciles et des rondeaux pour cet instrument, sur des thèmes d'opéras.

SALM-DYCK (CONSTANCE-MARIE **DE THEIS**, princesse de), est née à Nantes, le 7 novembre 1767. Après avoir reçu une éducation brillante, elle épousa, en 1789, Pipelet, médecin qui jouissait de quelque réputation, et alla s'établir à Paris, où elle put se livrer à son goût pour la littérature et particulièrement pour la poésie. Un de ses premiers ouvrages fut le poëme de *Sapho*, opéra en quatre actes, qui fut mis en musique par Martini et eut plus de cent représentations au théâtre Louvois. Des épîtres en vers, des drames, et différentes autres pièces lues par madame Pipelet à l'Athénée de Paris et dans d'autres sociétés littéraires, puis imprimées, lui firent une honorable réputation dans les lettres. Elle avait aussi composé plusieurs romances, dont elle fit la musique avec accompagnement de piano, et qui furent publiées sous les titres suivants : *Conseil aux femmes, le Méchant, la Fièvre, l'Inconstant*, etc. On lui doit aussi l'*Éloge de Pierre Gaviniès*, Paris, 1802, in-8°. En 1803, elle épousa le comte de Salm-Dyck, qui prit le titre de prince, en 1816. Depuis lors madame de Salm a vécu alternativement dans les propriétés de son mari, en Allemagne et à Paris, où sa conversation douce et spirituelle réunissait près d'elle l'élite des gens de lettres et des artistes. Elle est morte à Paris, le 13 avril 1845.

SALMON (JACQUES), violoniste, compositeur et valet de chambre de Henri III, roi de France, naquit en Picardie et vécut à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a coopéré avec Beaulieu, autre musicien français, à la composition de la musique du *Ballet comique de la Royne*, de Baltazarini (*voyez* ce nom). En 1575, il obtint, au concours de musique à Evreux (Normandie), le prix du luth d'argent, pour la chanson à quatre voix de sa composition, sur les paroles : *Je meurs pensant en ta douceur* (1).

SALMON (THOMAS), maître ès arts au collége de la Trinité, à Oxford, puis recteur à Mepsall, dans le duché de Bedford, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Préoccupé des difficultés de la lecture de la musique dans la notation ordinaire, et voulant réduire les tablatures de luth, de viole et de clavecin, alors en usage, à une notation universelle, d'où la diversité des clefs serait bannie, il imagina de poser, sur la portée, les lettres romaines, indicatives des notes; ce qui n'était pas nouveau, car on en trouve des exemples pour le plain-chant dans quelques manuscrits des douzième et treizième siècles. Salmon publia ce qu'il considérait comme une importante découverte dans un livre intitulé : *An Essay to the advancement of Musick, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of Musick, lute, viol, violins, organ, harpsichord, voice, etc., in one universal character* (Essai sur le perfectionnement de la musique, où l'on propose d'écarter les difficultés qui résultent des différentes clefs, etc.); Londres, 1672, in-8°. Lipenius (*Bibl. philol.* p. 976), et Walther, d'après lui, citent du même auteur un livre intitulé *De augenda Musica* (Londres, 1667, in-8°), qui semble être le même ouvrage écrit en latin ; mais aucun autre auteur n'en fait mention. Le projet de réduire les clefs à une seule a été reproduit un siècle plus tard par l'abbé de la Cassagne, et fort souvent depuis, mais toujours sans succès. L'innovation de Salmon à ce sujet fut vivement attaquée par Mathieu Lock (*voyez* ce nom), dans des observations imprimées en 1673, in-8°. Salmon répondit avec humeur, dans un petit écrit intitulé : *A Vindication of an Essay to the advancement of Music from Mr. Matthew Lock's observations, enquiring into the real nature and most convenient practice of that Science* (Défense de l'Essai sur le perfectionnement de la musique contre les observations de M. Mathieu Lock, etc.), Londres, 1673, in-8°. Cette réponse est sous la forme d'une lettre adressée au docteur Wallis. On a aussi de Salmon un mémoire sur la possibilité d'appliquer dans l'exécution de la musique les intervalles d'après leurs proportions mathématiques, sous ce titre : *A proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions*, avec des remarques étendues du docteur Wallis; Londres, 1688, in-4°. Salmon a reproduit les idées de cet écrit dans un autre

(1) Voyez *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame Sainte-Cécile*, publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Boussin et Chassant, p. 53.

mémoire inséré dans les *Transactions philosophiques* de 1705, sous ce titre : *The Theory of Music reduced to arithmetical and geometrical proportions*.

SALOMAN (Siegfried), violoniste et compositeur danois, est né à Tondern, en 1818. Son père, qui était négociant, jouait du violon ; il lui enseigna les principes de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, on lui donna pour premier professeur un violoniste nommé *Christian Selmer*. En 1831, il fut envoyé à Copenhague, où il reçut tour à tour des leçons de Sahlgreen, Frœhlich, Paulli, Krossing, Wechschall et Hartmann. L'excellent compositeur Weyse et Siboni lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. Parvenu à l'âge de vingt ans, Saloman obtint un subside du gouvernement pour voyager ; il se rendit d'abord à Berlin, puis à Dessau, où il entra à l'orchestre du théâtre en qualité de premier violon : il y acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Frédéric Schneider. En 1841, il alla à Dresde et y prit encore quelques leçons de violon de Lipinski. Deux ans après, il retourna en Danemark et s'établit à Copenhague, où il fit des lectures publiques sur la théorie de la musique. Au mois de mai 1844, cet artiste donna, au théâtre royal de cette ville, l'opéra en trois actes, intitulé : *Tordenskiold in Dynekilen* (Orage en Dalécarlie), dont le livret était de *Lyser ;* cet ouvrage fut bien accueilli par le public. L'ouverture avait été exécutée dans un concert à Dresde, deux ans auparavant. *Das Diamantkreuz* (la Croix de diamants), en trois actes, fut le second opéra de Saloman, représenté à Copenhague. Il fut joué, pour la première fois, le 20 mars 1847, obtint un brillant succès et fut joué au théâtre de Berlin dans l'année suivante. Un opéra en un acte, du même artiste, intitulé : *Die Herzenprobe* (les Épreuves du cœur), fut joué à Copenhague, au mois de novembre 1847. M. Saloman a fait jouer aussi à Darmstadt et à Francfort-sur-le-Mein un petit opéra intitulé *Das Corps der Rache*. Il vécut ensuite pendant plusieurs années en Russie, puis en Hollande, où il épousa la cantatrice Henriette Nissen, en 1850. Après cette époque il fit avec elle un grand voyage en Suède, en Finlande et en Russie. Au commencement de 1857, il était de retour en Allemagne et vécut quelque temps dans les villes du Rhin, puis il fit avec sa femme un voyage en Suisse, et dans l'hiver de 1858-1859, il habita à Bruxelles. Une ouverture de sa composition fut alors exécutée dans un concert du Conservatoire de cette ville. A cette époque, madame Saloman ayant été rappelée à Pétersbourg, son mari l'y accompagna. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur la suite de la carrière de Saloman. On a publié de cet artiste : 1° Romance (en *si* mineur) pour violon avec piano, op. 9 ; Hambourg, Schuberth. 2° Six *Lieder* pour contralto ou baryton, avec piano, op. 2 ; *ibid*. 3° Six *idem* pour mezzo soprano, contralto ou baryton, op. 6 ; *ibid*. 4° Plusieurs œuvres instrumentales.

SALOMAN (madame Henriette), cantatrice connue d'abord sous son nom de famille **NISSEN**, est née vers 1820, à Gothembourg (Suède). En 1836, elle se rendit à Paris où elle reçut des leçons de chant de Manuel Garcia pendant trois ans. Ses études terminées, elle fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle débuta par le rôle d'*Adalgise*, dans *la Norma*, dont le rôle principal était chanté par mademoiselle Grisi. Obligée de chanter un soir à l'improviste le rôle de *Rosine*, dans *le Barbier de Séville*, à cause d'une indisposition de madame Persiani, mademoiselle Nissen y fit preuve de talent et dès ce moment commença sa réputation. De retour, dans sa patrie, en 1842, elle fut engagée au théâtre de Stockholm. Au printemps de 1844, elle chanta à Dresde et dans l'automne de la même année, elle partit pour l'Italie ; mais à peine arrivée à Milan, elle y reçut un engagement avantageux pour le Théâtre-Italien de Pétersbourg. Ce ne fut que dans l'année suivante qu'elle put retourner en Italie. Mantoue fut la première ville où elle fut engagée : elle y chanta *la Sonnambula* dans trente-cinq représentations ; puis elle alla à Bologne pour y jouer l'*Attila* de Verdi, *la Norma* et *la Sonnambula*. A Livourne, où elle se trouvait en 1846, elle obtint de si brillants succès qu'elle y reçut des engagements pour Florence et pour Rome. Elle chanta dans cette dernière ville en 1847, dans l'*Attila, I due Foscari* et *I Lombardi*. De Rome, elle alla à Ferrare, où elle ne donna que deux représentations, parce que la révolution l'obligea de s'en éloigner. Elle se rendit alors à Londres, où six semaines d'études de la langue anglaise la mirent en état de chanter dans l'opéra national à *Covent Garden*. Rappelée à Stockholm après la saison, elle s'y rendit et y chanta dans l'hiver de 1849. En Allemagne, où elle se rendit ensuite, elle se fit entendre avec de grands succès à Leipsick, à Brême, Oldenbourg, Hanovre, Francfort, Dresde et Berlin ; puis elle parcourut la Hollande, où elle épousa Salo-

man. Dans le voyage qu'elle entreprit ensuite avec lui en Suède, en Finlande et en Russie, elle alla jusqu'en Sibérie d'un côté, et à Odessa de l'autre. Le reste de sa carrière est indiqué dans la notice précédente.

SALOMON (Élie), prêtre français du treizième siècle, fut clerc du couvent de Saint-Aster, dans le Périgord. Il écrivit, en 1274, un traité de musique intitulé : *De Scientiâ artis musicæ,* qu'il dédia au pape Grégoire X. L'abbé Gerbert, qui en a trouvé une copie dans la Bibliothèque ambrosienne de Milan, l'a inséré dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique* (t. III, p. 16-64). C'est un traité du plain-chant, où l'on trouve quelques passages qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art.

SALOMON (B.), luthier de Paris, élève de Bocquay, vécut vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, construits sur le même patron que ceux de son compatriote Guersan, sont fort estimés, et ne sont pas communs. On a aussi de lui de bonnes basses de viole.

SALOMON (...), né dans la Provence, en 1661, se rendit à Paris dans sa jeunesse, et devint élève de Sainte-Colombe, pour la basse de viole, sur laquelle il acquit un talent distingué. Il était déjà âgé de cinquante et un ans lorsqu'il entra dans la musique du roi, en remplacement de Lemoyne. Le premier ouvrage qui le fit connaître avantageusement fut un recueil de motets, publié par Christophe Ballard, en 1703. Le 24 avril 1713, il fit représenter, à l'Opéra, *Médée et Jason,* tragédie lyrique en cinq actes, qui eut un brillant succès, et qui fut reprise en 1727, 1736 et 1749. On doit aussi à Salomon la musique de *Théoné,* opéra en trois actes, joué en 1715. Salomon mourut à Versailles, dans les derniers mois de 1731, à l'âge de soixante et dix ans.

SALOMON (Jean-Pierre), violoniste distingué, naquit à Bonn sur le Rhin, en 1745, suivant un acte de naissance trouvé dans ses papiers après sa mort. A l'âge de trente ans, il entra au service du prince Henri de Prusse et composa pour le théâtre de ce prince plusieurs opéras français et d'autres morceaux. En 1781, il fit un voyage à Paris, puis se rendit à Londres, où de brillants succès l'engagèrent à se fixer. Homme aimable et bien élevé, il fut recherché par la haute société anglaise, qui le combla de témoignages d'intérêt. Une chute de cheval lui causa de graves lésions dont il mourut. Les biographes anglais ne font pas connaître l'année de son décès. On a gravé, à Paris, six solos pour le violon, de la composition de Salomon. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit la partition de l'oratorio *Hiskias,* composé par cet artiste. C'est lui qui, ayant institué de grands concerts à la salle de *Hannover-Square,* fit un arrangement avec Haydn pour écrire les douze grandes symphonies considérées comme les œuvres les plus parfaites de ce musicien célèbre (*voyez* Haydn).

SALOMON (Maurice), directeur de musique à Wernigerode, en Saxe, est auteur d'un roman musical intitulé : *Eduards letzte Jahre* (les Dernières années d'Édouard) ; Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1826, deux volumes in-8°. Cet ouvrage contient des aperçus philosophiques sur la musique. On a aussi de M. Salomon un petit écrit intitulé : *Ueber Natorp's Anleitung zür Unterweisung im Singen* (Sur l'introduction à l'enseignement du chant, de Natorp) ; Quedlinbourg, Basse, 1820, in-8° de six feuilles. Cet opuscule est une critique de l'usage de la notation en chiffres dans l'enseignement élémentaire de la musique, et l'auteur y démontre d'une manière irrésistible que l'habitude de cette notation contractée dans l'enfance est un obstacle à peu près insurmontable pour apprendre plus tard la notation usuelle.

SALOMON (M.), professeur de guitare, né à Besançon, en 1786, mort dans la même ville, le 19 février 1831, s'est fait connaître, en 1828, par l'invention d'une guitare à trois manches appelée *Harpolyre.* Cet instrument était monté de vingt et une cordes ; six de ces cordes étaient placées sur le manche du milieu, appelé *manche ordinaire,* et accordées comme sur la guitare commune. Le manche gauche, destiné aux basses, était monté de sept cordes accordées par demi-tons, depuis le *mi* bas jusqu'au *la* grave de la contrebasse ; enfin, le manche de droite, appelé *manche diatonique,* était monté de huit cordes sonnant *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* Des oppositions de sonorité d'un bon effet se faisaient remarquer entre le manche du milieu et le manche de droite, et les cordes du manche de gauche fournissaient des notes de basse vigoureuses. La conception de la harpolyre semblait devoir sauver la guitare de l'entier abandon dont elle est menacée, par les ressources variées qu'elle offrait aux exécutants ; cependant, cette invention n'a pas eu de succès, aucun artiste n'ayant voulu se livrer à l'étude des difficultés de l'emploi des trois manches, quoique Salomon eût fait

graver une méthode pour la harpolyre, et que Sor eût composé des études et des exercices pour cet instrument.

On doit aussi à Salomon l'invention d'une machine ingénieuse à laquelle il a donné le nom d'*accordeur*. Elle consiste en un mécanisme composé de lames métalliques sonores, accordées sur les degrés de l'échelle chromatique, et d'un cylindre denté, mû par un mouvement d'horlogerie, qui fait résonner à volonté chaque lame donnant une intonation déterminée. Cette intonation se répète aussi longtemps qu'il est nécessaire pour accorder à l'unisson une note de piano, de harpe, ou de tout autre instrument à sons fixes dont on veut faire la partition. Malgré les avantages que l'accordeur présentait pour la pratique de l'accord des instruments, il ne réussit pas mieux que la *harpolyre*. Après avoir fait inutilement un long séjour à Paris pour y faire adopter ses inventions, Salomon retourna à Besançon, où la fatigue de ses efforts, et le chagrin d'avoir dissipé en essais le fruit de ses travaux et de ses économies, le conduisirent au tombeau, à l'âge de quarante-cinq ans. On a gravé de sa composition : 1° Douze divertissements pour la guitare, op. 1 ; Paris, Launer. 2° Valses pour la guitare, op. 2 ; *ibid*. 3° Contredanses et valses *idem ;* Paris, Aulagnier. 4° Air varié (Charmant ruisseau) pour la harpe ; Paris, Janet.

SALPIUS (Jean), auteur allemand, sur qui l'on n'a aucun renseignement, n'est connu que par un écrit intitulé : *Dissertatio de musica imprimis antiqua ;* Neu-Ruppin, 1714, in-4° de trente-deux pages.

SALULINI (Paul), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1709. Les premières leçons de musique lui furent données par un de ses compatriotes, nommé le chevalier *de la Ciaja ;* puis il alla terminer ses études sous la direction du P. Martini, dans la célèbre école de Bologne. De retour à Sienne, il y fut pendant quelques années premier violon de l'Opéra, et le 5 mai 1765, il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplit les fonctions pendant quinze ans, et écrivit dans cet espace de temps un service complet pour tous les dimanches et fêtes de l'année, en style moderne, avec orchestre. La messe de *Requiem* qu'il a écrite à l'occasion de la mort de l'empereur François Ier donne une haute idée du mérite de l'auteur. Salulini mourut à Sienne, le 29 janvier 1780, à l'âge de soixante et onze ans.

SALVADOR (Joseph), docteur en médecine de la faculté de Montpellier, est né dans cette ville, en 1796, d'une famille israélite. On lui doit un bon livre intitulé : *Histoire des institutions de Moïse et du peuple hébreu ;* Paris, Ponthieu, 1828, trois volumes in-8°. Il y traite (t. III, p. 127 et suiv.) des instruments des Hébreux, et en donne une description qui diffère en plusieurs points importants de celles qu'on trouve dans les auteurs qui ont écrit antérieurement.

SALVADOR (Daniel), professeur de musique à Bourges, né d'une famille israélite, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Grammaire philharmonique, ou cours complet de musique, contenant la pratique et la théorie de la mélodie et de l'harmonie ;* Bourges, de l'imprimerie de Manceron, 1837-1838, deux volumes, in-4°.

SALVATOR (Jean), ecclésiastique, savant dans la musique, fut maître de la *Pietà di Turchini*, et maître de la chapelle royale. On connaît de sa composition des Répons des morts, et des Répons pour la semaine sainte. Le marquis de Villarosa n'indique pas l'époque où il a vécu ; mais on sait que Dominique Sarri étudia sous sa direction dans le Conservatoire de la Pietà, et qu'il en sortit en 1697, d'où il résulte que Salvator mourut dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

SALVATOR ROSA. *Voyez* **ROSA** (Salvator).

SALVATORI (Dominique), compositeur de musique d'église, naquit à Modène, le 5 avril 1748. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il reçut des leçons de Gigli, maître de chapelle de la cour, pour le clavecin, l'orgue et le contrepoint. Le duc de Modène, François III, ayant eu connaissance de ses rapides progrès dans l'art musical, lui fit une pension et l'envoya au Conservatoire de San-Onofrio, à Naples, pour y perfectionner ses connaissances. Salvatori s'y fit si bien remarquer par son talent, qu'il fut chargé de composer plusieurs messes solennelles pour les églises de Naples. Rappelé à Modène pour y occuper la place de second maître de chapelle de la cour, il y arriva dans un état de dépérissement causé par une affection de poitrine. Toutefois, il ne ralentissait pas ses travaux. Il donna une preuve remarquable de son génie pour l'art dans une messe solennelle qui fut chantée dans l'église ducale de Sainte-Marie *della Pomposa*, le 24 avril 1774, à l'occasion de l'érection de la statue équestre du duc François III, et qui produisit une vive sensa-

tion. Ce fut le chant du cygne, car ce jeune artiste mourut le 25 octobre de la même année, à l'âge de vingt-six ans.

SALVI (Matteo), compositeur dramatique, né à Bergame, vers 1815, a fait ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Mayr. En 1843, il a écrit à Vienne l'opéra bouffe intitulé *la Prima Donna,* qui ne réussit pas. Deux ans après, il donna à *la Scala* de Milan, *Lara,* qui eut du succès et dont les airs et duos ont été publiés dans cette ville, chez Ricordi. En 1845, Salvi fit représenter au même théâtre, *I Burgravi,* qui tomba à plat. On a, sous le nom de ce compositeur, des recueils de mélodies, dont un a pour titre *Premières pensées musicales.*

SALVI (Lorenzo), ténor distingué, que je crois parent du précédent, est né à Bergame, vers 1812. Il débuta à Rome, à l'automne de 1832. Sa voix manquait un peu de puissance, mais sa méthode était bonne et il chantait avec grâce. Dans les années 1834 et 1835, il chanta à Naples; mais sa voix parut un peu faible au grand théâtre Saint-Charles de cette ville. Toutefois il y fut rappelé, en 1836, et y resta jusqu'au printemps de 1839. De cette ville, il alla à Vienne, puis à Padoue et à Venise. Je l'entendis à Bergame avec la Strepponi et Coletti, en 1841, et je fus satisfait de son style élégant et pur. Pendant les années 1844, 1845 et 1846, il chanta à Moscou et à Pétersbourg avec succès; mais le climat de la Russie étant trop défavorable à sa santé, il résilia son engagement et se rendit à Londres, où il chanta avec un grand succès, en 1848. Dans l'année suivante, il fut engagé au Théâtre Italien de Paris. En 1851, Salvi est retourné en Italie et paraît avoir quitté la scène.

SALZITTI (Scipion), compositeur de canzonettes et de madrigaux, naquit à Capoue dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a 5 voci. Libro primo; Napoli, Vitali,* 1607, in-4°. 2° *Madrigali a 5 voci. Libro secondo;* ibid, 1610, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci. Libri* 1, 2, 3, 4; ibid., 1605-1617, in-4°.

SALZMAN (Charles-Godefroid), né à Vienne, le 8 novembre 1797, apprit, dès l'âge de sept ans, les principes de la musique et du piano sous la direction d'un maître nommé Herliezka, puis reçut des conseils de Salieri. En 1821, il a été nommé maître de piano du Conservatoire de Vienne, puis il fut chargé de l'enseignement de l'harmonie et de l'accompagnement. Parmi ses compositions publiées, on remarque des variations pour le piano, deux sonates pour le même instrument, et des quatuors pour des instruments à archet. Il a en manuscrit plusieurs autres ouvrages. En 1839, Salzmann a fait représenter à Vienne l'opéra intitulé *Richard Mackwell,* dont l'ouverture et quelques airs ont été gravés pour le piano.

SAMBER (Jean-Baptiste), organiste de la cathédrale de Salzbourg et valet de chambre de l'archevêque, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un ouvrage intitulé : *Manuductio ad organum,* ou instruction sur l'art de jouer de l'orgue (en allemand); Salzbourg, 1704, in-4°. La continuation de cet ouvrage consistant en quatre instructions sur le doigter, la connaissance et l'emploi des registres, les caractères des divers genres de morceaux, et la composition, parut en 1707, à Salzbourg, un volume in-4° de trente et une feuilles avec des planches. On a aussi de Samber un traité du chant choral, sous ce titre : *Elucidatio musicæ choralis, das ist grundlich und ware Erläuterung oder Unterweisung, wie die edle und veralte Choral-Musik fundamentaliter denen wohlgegrundeten Regeln mit leichter Mühe mœge erlernet werden* (Éclaircissement de la musique chorale, c'est-à-dire, explication ou enseignement normal et véritable de la noble et ancienne musique chorale, etc); Salzbourg, 1700, petit in-4° obl. de quatre-vingt-quinze pages avec trente-cinq pages de musique gravée.

SAMIN (Wulfrano), compositeur espagnol du seizième siècle, n'est connu que par une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Sancti Spiritus; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in-fol. max.

SAMMARTINI ou **SAN MARTINI** (Pierre), musicien au service du grand-duc de Toscane, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est connu par les ouvrages suivants : 1° *Mottetti a voce sola,* op. 1; Florence, 1635, in-4°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage publiée à Venise par Bartholomé Magni, en 1638. 2° *Salmi brevi a 4 voci concertati;* Venise, Gardane, 1644, in-4°. 3° *Mottetti a 2, 3, 4 e 5 voci con le litanie della Beata M. V. a 6 voci,* op. 4; Venise, Bart. Magni, 1642. 4° *Mottetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci;* ibid., 1643. 5° *Salmi a otto voci concertati, con sacri ripieni;* ibid., 1643.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Jean-Baptiste), compositeur distingué, naquit à Milan vers la fin du dix-septième siècle, ou dans les premières années du dix-huitième. Homme de génie, il était né pour l'art; mais

son éducation fut négligée, et il il n'eut point d'autre maître que lui-même pour l'harmonie et le contrepoint. La nature lui avait donné particulièrement le genre d'imagination convenable à la musique instrumentale; sans modèle, il composa un nombre immense de trios, de quatuors et de symphonies, où, parmi beaucoup de choses communes et négligées, se trouvent à chaque instant des traits pleins d'invention et de charme. Organiste de deux ou trois églises, et maître de chapelle du couvent de femmes appelé *Sainte-Marie-Madeleine*, à Milan, il vivait encore dans cette ville en 1770, lorsque Burney la visita. Il écrivait des messes pour les religieuses de ce couvent, et leur donnait des leçons; mettant à tout ce qu'il faisait la même insouciance, le même *laisser aller* qu'il avait eu dans toute sa vie, et qui le laissait, à ses derniers jours, dans la position peu fortunée où il avait toujours vécu. Le général Pallavicini, gouverneur de Milan, lui commanda sa première symphonie à grand orchestre, qui fut exécutée en 1734, et qui excita l'enthousiasme de l'auditoire. Plusieurs musiciens de mérite ont remarqué une singulière analogie qui se trouve entre les formes des symphonies de Sammartini et les premiers ouvrages de Haydn en ce genre, et l'on rapporte que Mysliweczeck étant à Milan dans un concert, et entendant pour la première fois les vieilles symphonies de Sammartini, s'écria : *J'ai trouvé le père du style de Haydn.* Le comte de Harrach, gouverneur de la Lombardie autrichienne, fut le premier qui porta la musique de Sammartini à Vienne, où elle obtint un succès de vogue. Les comtes de Palfy, de Schœnborn et de Mortzin, ainsi que le prince Esterhazy, ne négligèrent rien pour se procurer tout ce qu'il écrivait, et ce dernier donna mission à un banquier de Milan, nommé Bastelli, de payer à Sammartini huit sequins d'or pour chaque nouvelle symphonie dont il fournirait le manuscrit. Ce compositeur s'essaya aussi dans la musique de théâtre, mais n'y réussit pas. Le *Catalogue thématique* de Breitkopf (Leipsick, 1762, p. 21) indique les thèmes de dix-huit symphonies de Sammartini, et le Supplément (*ibid.*, 1774, p. 14) en fait connaître trois autres. Dans les mêmes catalogues, on trouve les thèmes de trente-six trios pour deux violons et basse; enfin, on y voit les thèmes de six concertos pour le violon, avec deux violons, alto et basse d'accompagnement; mais le nombre des compositions de cet artiste est beaucoup plus considérable : une note que j'ai trouvée sur une de ses messes manuscrites, à Venise, le porte à *deux mille huit cents*. On a gravé à Londres, en 1767, six de ses trios, et à Paris, chez Leclerc, vingt-quatre symphonies, en quatre œuvres, ainsi que six petits trios ou nocturnes pour flûte ou violon. Il a paru aussi à Amsterdam, sous le nom de cet artiste, six sonates en trios pour deux violons et basse, op. 1.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Joseph), frère aîné du précédent, né à Milan, dans les premières années du dix-huitième siècle, a été un des meilleurs hautboïstes de son temps. En 1726, Quanz l'entendit à Milan, et fut charmé de son talent. Dans l'année suivante, Sammartini se rendit à Londres, où il passa le reste de sa vie, et mourut au service du prince de Galles, en 1740. Il avait été d'abord premier hautbois de l'Opéra italien. Son premier ouvrage, gravé à Londres, consiste en six sonates pour deux flûtes; mais il dut principalement sa réputation à un œuvre de six concertos pour le hautbois, publié en 1738, et à douze sonates pour deux hautbois et basse, qui parurent quelque temps après. Huit ouvertures et six grands concertos furent aussi publiés après sa mort, par Johnson. Plusieurs autres compositions de Sammartini ont été gravées à Amsterdam.

SAMPIERI (le marquis François), membre honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne, né dans cette ville, vers 1790, fut amateur zélé et compositeur. Il résidait alternativement à Florence et à Bologne. Généreux et bienveillant, le marquis Sampieri accueillait avec empressement les artistes qui visitaient Bologne. Les événements révolutionnaires qui agitèrent l'Italie, en 1848, le décidèrent à se rendre à Paris, où il passa ses dernières années. Il y est mort dans les premiers jours de novembre 1863. Il a fait représenter, en 1816, au théâtre *Re* de Milan, *Oscar e Malvina*, opéra en deux actes. A Naples, il a donné, le 26 septembre 1821, *Valmiro e Zeida*, et le 23 février 1822, au théâtre du Fondo, *la Foresta d'Ostropol*. Plusieurs autres opéras de la composition du marquis Sampieri ont été joués à Bologne, à Florence et à Ferrare.

SAMSON ou **SAMPSON** (...), musicien du seizième siècle, vraisemblablement français d'origine, vécut en Allemagne antérieurement à 1550. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils intitulés : *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Norибergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1537, in-4° obl. 2° *Er-*

ster Theil. Ein Auszug guter alter und newer Teuschen Liedlein, etc.; Nuremberg, J. Petrejus, 1539, in-4° obl. 3° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus;* ibid., 1540. 4° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhav,* 1545, petit in-4° obl.

SAMUEL (Adolphe), compositeur, professeur d'harmonie pratique et d'accompagnement au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né à Liége, le 11 juillet 1824. Destiné, par ses parents, à la peinture, il prit une autre direction par ses dispositions remarquables pour la musique. Entré au Conservatoire de Liége, en 1832, il y reçut des leçons de piano de M. E. Soubre (*voyez* ce nom). Ses progrès furent assez rapides pour qu'il se fit entendre avec succès, en 1835, à la *Société d'émulation* de sa ville natale. En 1838, ses parents s'établirent à Bruxelles. Dans l'année suivante, Samuel joua dans un grand concert donné par Bériot et mademoiselle Garcia (plus tard madame Viardot) : il fut remarqué par l'auteur de cette biographie, qui donna à ses parents le conseil de le faire entrer au Conservatoire pour y suivre les cours d'harmonie et de composition. Entré dans cette institution, en 1840, il y obtint les premiers prix d'harmonie, de contrepoint et d'orgue, en 1841, 1842, 1843 et 1844. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, en 1845, il prit part au grand concours de composition et obtint le premier prix. Devenu pensionnaire de l'État à ce titre, il voyagea en Italie et en Allemagne pendant les années 1846 à 1848. De retour à Bruxelles, il fit représenter, en 1849, au Théâtre-Royal, *Madelaine,* opéra-comique en un acte, dont le livret était de Scribe et de Gustave Vaes. La mort de la sœur de Samuel, peu de temps après, l'obligea à la remplacer comme soutien de la famille, et il dut se livrer à l'enseignement; néanmoins, il écrivit deux grands opéras, un opéra-comique, deux symphonies, et s'occupa de littérature musicale dans la *Revue trimestrielle,* l'*Écho de Bruxelles,* le *National,* le *Télégraphe* et l'*Observateur.* Au mois de décembre 1858, je fis exécuter, au concert du Conservatoire, une de ses symphonies, qui fut fort applaudie. Dans la même année, le gouvernement belge le chargea de composer une grande cantate pour l'inauguration de la colonne du Congrès : elle fut exécutée deux fois pendant les fêtes nationales du mois de septembre 1859, par deux mille deux cents chanteurs, et un orchestre de trois cents instrumentistes, sous la direction de l'auteur. Décoré de l'ordre de Léopold, au mois d'octobre suivant, M. Samuel a été nommé professeur d'harmonie pratique au Conservatoire en 1860. On a gravé de sa composition : 1° Hymne funéraire à trois voix; Bruxelles, Katto. 2° Quatre motets pour des voix égales; *ibid.* 3° Trois chœurs pour des voix d'hommes, sans accompagnement ; *ibid.* 4° Quatre chœurs pour des voix de femmes; Bruxelles, Meynne. 5° Plusieurs mélodies pour voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.* 6° Plusieurs morceaux de piano; *ibid.* 7° Deux mélodies et divers fragments d'opéras; Bruxelles, Gouweloos. 8° Recueil de mélodies allemandes avec piano; Cologne, Schloss. 9° Air de l'opéra inédit *les deux Prétendants;* Bruxelles, Schott. 10° *Cours d'harmonie pratique et d'accompagnement de la basse chiffrée;* ibid.

SAMUEL (Caroline), sœur du précédent, née à Liége, le 1er novembre 1822, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Liége, où M. Daussoigne-Méhul, directeur de cette institution, a été son professeur de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de onze ans, elle obtint au concours le second prix de piano; le premier prix lui fut décerné en 1835, et l'année suivante, elle obtint le premier prix d'harmonie. Pianiste douée d'un talent gracieux, fin, élégant, elle se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts, et se livra fort jeune à l'enseignement pour fournir des moyens d'existence à sa mère et à ses sœurs. Une maladie de poitrine l'enleva prématurément à l'âge de vingt-neuf ans, le 15 mars 1851. On a publié de sa composition : deux fantaisies pour le piano, et des mélodies à voix seule avec accompagnement de cet instrument; Bruxelles, Lahou.

SANADON (Noel-Étienne), jésuite, né à Rouen, le 16 février 1676, enseigna la rhétorique à Caen et à Paris, puis fut chargé de l'éducation du prince de Conti. Devenu bibliothécaire du collége de Louis-le-Grand, en 1728, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 22 octobre 1733. On a du P. Sanadon : *les Poésies d'Horace, disposées suivant l'ordre chronologique, et traduites en français, avec des remarques et des dissertations critiques;* Paris, 1728, deux volumes in-4°. Une de ces dissertations, fournies par le P. Du Cerceau au P. Sanadon, concerne les deux vers de la neuvième ode du cinquième livre d'Horace :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis barbarum.

La question de la connaissance que les anciens auraient eue de l'harmonie est l'objet de cette dissertation (*voyez* Du Cerceau et mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*; Bruxelles, 1858, p. 17 et suiv.).

SANCES (Jean-Félix), né à Rome, dans les premières années du dix-septième siècle, se fixa à Vienne antérieurement à 1638, et entra dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, qui le nomma second maître de chapelle en 1655. Il devint premier maître, sous le règne de Léopold Ier. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci;* Venise, 1638. 2° *Capricci poetici;* ibid., 1649. 3° *Salmi brevi a quattro voci concertati*. 4° *Motetti a voce sola con basso continuo*. 5° *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci con basso continuo*. 6° *Trattenimenti musicali per camera a 2, 3, 4 e 5 voci. Libro primo, opera sesta; in Venetia, app. Franc. Magni*, 1657, in-4°. 7° *Motetti a 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci*. 8° *Antiphonæ sacræ B. M. V., per totum annum*. Sances a fait représenter à Vienne, en 1670, l'opéra intitulé : *Aristomene Messenio*, dont la poésie était du comte Nicolas Minato, de Bergame. Sances vivait encore en 1678.

SANCEY (L.-S.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Tachygraphie musicale, ou l'art d'écrire la musique aussi promptement que l'exécution;* Strasbourg, imprimerie de Mainberger, 1846, in-8° de vingt pages.

SANCHEZ (D. Ventura), compositeur espagnol, né à Madrid, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait représenter à Cadix et à Séville, en 1842, *Iginia d'Asti*, opéra *semi-seria*. Deux ans auparavant, il avait donné à Madrid l'opéra espagnol *la Conspiration à Venise*. En 1850, il a fait jouer à Cadix, *Malek-Adel*, opéra sérieux, et en 1854, *la Maga*, opéra espagnol. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

SANDEN (Bernard DE), docteur en théologie et prédicateur de la cour à Kœnigsberg, naquit à Insterburg en Prusse, le 4 octobre 1656. Après avoir fait ses études aux universités de Kœnigsberg, de Leipsick, de Tubinge et de Strasbourg, il voyagea en France, en Angleterre et en Hollande, puis retourna à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1722. On a de lui beaucoup d'écrits relatifs à la théologie, et un sermon sur l'utilité de la musique dans le service divin, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Dass die Kirchenmusik, wenn solche wohl und christlich eingerichtet ist, eine Gabe Gottes sey*, etc.; Kœnigsberg, 1720, in-4° de quatre feuilles. Ce sermon a été prononcé à l'occasion de la première musique que Jean-Georges Neidhardt fit exécuter, en sa qualité de maître de chapelle de l'église de la citadelle, à Kœnigsberg.

SANDER (F.-S.), né à Dlabacz en Bohême, vers 1760, se fixa fort jeune à Breslau, et s'y livra avec succès à l'enseignement de la musique. Il mourut en 1796, à la fleur de l'âge, dans la capitale de la Silésie. Il a publié de sa composition : 1° Trois concertos pour piano avec orchestre; Breslau, 1783. 2° Six sonates pour le piano, première suite; *ibid.*, 1785. 3° Six sonatines faciles, *idem*, première partie; *ibid.*, 1786. 4° La prière de Klopstock et autres chants religieux; *ibid.*, 1786. 5° Six sonates faciles pour piano, deuxième partie, *ibid.*, 1787. 6° Sonate pour clavecin et violon, *ibid.*, 1789. 7° Méthode courte et facile pour le doigter, avec des exemples, sous ce titre : *Gründliche Anweisung zür Fingersetzüng für Clavierspieler;* Breslau, 1791, in-4° obl. de vingt-quatre pages. 8° Six sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon; *ibid.*, 1790. 9° *Le Triomphe*, prologue avec chant, pour l'anniversaire de la mort du roi, exécuté sur le théâtre de Breslau, le 25 septembre 1795. 10° Six sonates pour piano et violon; Breslau, 1793. 11° *Don Silvio de Rosalva*, drame musical, en manuscrit.

SANDERSON (Jacques), compositeur anglais, naquit en 1769, à Workington, dans le comté de Durham. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut attaché au théâtre de Newcastle, en qualité de chef d'orchestre; mais un an après, Astley l'engagea pour l'orchestre de son Cirque, à Londres, avec des appointements considérables, sous la condition d'écrire la musique des pantomimes et des mélodrames qu'on y représentait. On porte à cent soixante le nombre d'ouvrages de ce genre qu'il a composés. Beaucoup de chansons anglaises, gravées à Londres, chez Clementi, et des solos de violon, sont les productions de ce musicien qui ont été publiées. Il est mort à Londres, à la fin de l'année 1841, à l'âge de soixante-douze ans.

SANDONI (Pierre-Joseph), compositeur, né à Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut un talent remarquable sur le clavecin. Il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, en 1702, et en fut prince, en 1715 et en 1725. Il brilla comme compositeur à Vienne, à Munich, à Modène et à Parme. Fixé à Londres, vers 1726, il y fut comparé à

Hændel pour son habileté dans l'improvisation. On croit qu'il est mort dans cette ville, vers 1750. En 1709, il avait fait jouer à Vérone *Artaserse*, opéra sérieux de sa composition. Plusieurs autres opéras de ce compositeur ont été joués à Gênes, à Pesaro, à Plaisance et à Milan, mais on n'en connait plus les titres. On a gravé de lui, à Londres : *Cantate da camera*, et *Sonate per il cembalo*, dédiées à la comtesse de Pembroke, sa protectrice.

SANDONI (Françoise **CUZZONI**), femme du précédent, naquit à Parme, en 1700. Douée d'une voix pure et pénétrante, elle développa cet avantage naturel par les excellentes leçons de Lanzi, et devint une des cantatrices les plus remarquables et les plus admirées de son temps. Après avoir brillé sur plusieurs théâtres de l'Italie, elle accepta, en 1722, l'engagement que Hændel lui offrit au théâtre qu'il dirigeait : elle y excita une admiration qui allait jusqu'au fanatisme, dans l'*Othon* de ce compositeur. Pendant quatre années, la Cuzzoni fut en possession des plus beaux rôles des opéras de Hændel ; mais, acariâtre et capricieuse, elle finit par se brouiller avec lui, et paya ses soins d'ingratitude. Pour se venger, l'illustre compositeur fit venir à Londres *Faustina*, la seule cantatrice de ce temps qu'on pût opposer à la Cuzzoni, et composa pour elle des airs brillants et favorables à sa voix ; mais le succès ne répondit pas à son attente. La rivalité de ces deux femmes dégénéra en haine furieuse, et leurs partisans finirent par porter tant de trouble dans les représentations, que les intérêts de Hændel en furent compromis. Devenue la femme de Sandoni, vers 1727, la Cuzzoni céda aux instances du comte de Kinsky, ambassadeur d'Autriche à Londres, et se rendit à Vienne, où elle eut d'abord un brillant succès à la cour ; mais ses prétentions exagérées l'empêchèrent de contracter un engagement pour le théâtre. Elle partit pour l'Italie, n'y trouva pas les avantages qu'elle s'était promis, et finit par voyager en Hollande, où elle fut mise en prison pour dettes. Elle n'en sortit qu'après avoir payé ses créanciers par les produits de ses représentations. En 1748, elle reparut au théâtre de Londres ; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même ; elle n'y réussit point, et vers la fin de l'hiver, elle fut obligée de retourner dans sa patrie, où elle tomba dans une profonde misère. Vers la fin de sa vie, elle était obligée de fabriquer des boutons de soie pour fournir à sa subsistance. Elle mourut en 1770, après avoir donné un des exemples les plus frappants des vicissitudes de la fortune.

SANDRIN (....), compositeur français de chansons à plusieurs voix, vécut dans la première moitié du seizième siècle, sous le règne de François I^er^. On trouve des chansons à quatre parties de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Le XII^e^ livre, contenant trente chansons nouvelles à quatre parties* ; Paris, par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet, 1543, petit in-4° obl. 2° *Le XVI^e^ livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties* ; ibid., 1545. 3° *Le II^e^ livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXX chansons*, etc., imprimées (*sic*) en Anvers, par Tylman Susato, 1544, in-4°. Le nom du musicien est écrit *Sandryn* dans ce recueil.

SANDRINI (Paul), hautboïste et guitariste, né à Gœrz, en 1782, parcourut l'Allemagne, en 1805, s'établit ensuite à Prague, puis à Dresde, en 1808, où il fut attaché à la musique du roi de Saxe, et au théâtre en qualité de hautboïste. Il mourut dans cette ville, le 15 novembre 1813, à l'âge de trente et un ans. On porte à quarante le nombre de ses œuvres publiées, parmi lesquelles on remarque : 1° Duo pour guitare et flûte, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Sonate concertante, *idem*, op. 16 ; *ibid.* 3° Thèmes variés, *idem*, op. 15 ; *ibid.* 4° Six cavatines avec guitare, op. 13 ; Leipsick, Peters. 5° Six ariettes italiennes, *idem*, op. 14 ; *ibid.*

SANDYS (William), musicien anglais, né vers 1794, dans l'ouest de l'Angleterre, et fixé à Londres, a publié un livre intitulé : *Christmas Carols, ancient and modern, including the most popular in the West of England, and the airs to which are song. Also specimens of french provincial Carols ; with an introduction and notes* ; Londres, 1833, in-8°. Cette collection de noëls de l'ouest de l'Angleterre est curieuse.

SANELLI (Gualtero), compositeur dramatique, né à Parme, a fait représenter plusieurs opéras en Italie, puis s'est établi à Mexico, en qualité de directeur de musique du théâtre italien de cette ville. Il s'y trouvait en 1842 ; mais il y resta peu de temps et retourna dans sa patrie pour rétablir sa santé. Ses ouvrages connus sont : 1° *La Cantante*, joué à Milan, en 1841. 2° *I due Sergenti*, à Turin, en 1842. 3° *Ermenegarda*, à Milan, en 1843. 4° *Luisa Strozzi*, à Livourne, en 1847.

SANES (Félix), compositeur vénitien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. On

connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Missa a quattro voci con organo;* Venise, 1694. 2° *Missa a 2 soprani, 1 alto, 4 tenori, 2 bassi con 5 stromenti obligati.* 3° *Magnificat a 3 concertati, choro a 6 voci, 2 violini ed organo.* 4° *Miserere mei Deus a 4 voci, unò violino e 3 viole.*

SANGIORGI (Antoine-Jean-Baptiste **RABITE**), compositeur, né à Parme, est mort dans cette ville, en 1845. Il s'est fait connaître par les opéras intitulés : 1° *Il Contestabile di Chester*, représenté à Reggio, en 1840. 2° *Il Colombo*, à Parme, en 1840.

Un ténor nommé *César Sangiorgi* a chanté sur les théâtres de l'Italie, depuis 1836 jusqu'en 1845.

SAN-JACINTO (le marquis **DE**), né à Palerme, en 1809, a fondé en cette ville l'Académie philharmonique, à l'imitation de celle de Bologne. Un amateur de musique, nommé Libori Musumeci, par un patriotisme sicilien exagéré, ayant publié un *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini,* dans lequel il mettait sans façon le jeune auteur du *Pirate* au-dessus du maître qui venait de produire *Guillaume Tell,* M. de San-Jacinto répondit victorieusement à cet écrit, dans des *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo;* Palerme, 1834, in-8°. Cet écrit fut réimprimé à Bologne (Tipografia della Volpe, 1834, in-8° de vingt-deux pages), par les soins du chevalier de Ferrer, avec une préface. Ce même M. de Ferrer en a donné plus tard une traduction française, sous ce titre : *Rossini et Bellini. Réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme, revue et réimprimée à Bologne et traduite en français par,* etc.; Paris, de l'imprimerie d'Éverat, 1836, in-8° de vingt-quatre pages.

SANLECQUE (Jacques **DE**), graveur et fondeur de caractères, naquit, en 1573, à Chaulne, dans la province du Bourbonnais. Arrivé à Paris dans sa jeunesse, il y fit élève de Guillaume Le Bé (*voyez* ce nom) pour la gravure des caractères. Devenu lui-même un des hommes les plus distingués dans cet art, il s'associa avec son troisième fils, pour la gravure et la fonte de caractères pour l'impression de la musique. Fournier dit, dans son *Traité historique* sur les caractères de fonte pour ce genre d'impression, que ceux des Sanlecque atteignirent le plus haut degré de perfection possible alors. « Vers 1635 (dit-il), ils » commencèrent, pour leur propre usage, la » gravure de trois caractères de musique dis- » tingués par *petite, moyenne* et *grosse mu-* » *sique.* Ces trois caractères sont un chef- » d'œuvre pour la précision des filets (de la » portée), la justesse des traits obliques qui » lient les notes, et la parfaite exécution. » Sanlecque mourut le 20 novembre 1648, à l'âge de soixante-quinze ans.

SANLECQUE (Jacques), troisième fils du précédent, fut un des plus savants hommes de son temps dans les langues grecque, latine et orientales. Habile dans la musique, il jouait de presque tous les instruments alors en usage. Il partagea les travaux de son père dans la gravure et dans la fonte des caractères de musique, et soutint avec lui un procès contre Robert Ballard, qui, ayant le titre d'*imprimeur du roi pour la musique,* prétendait au privilége exclusif de ce genre d'impression. A l'occasion de ce procès, qui ne fut point jugé, mais qui donna lieu à beaucoup de mémoires et de plaidoiries, Sanlecque composa une allégorie, dont les interlocuteurs sont le cheval Pégase, (marque typographique des Ballard), et la Tortue (marque des Sanlecque). Cette allégorie est imprimée à la suite d'un *Traité de l'eau-de-vie;* Paris, 1646, qui n'est pas de Balesdens, comme le dit Beuchot, dans sa *Notice sur les Sanlecque,* mais de Brouault.

SAN ROMANO (Charles-Joseph), organiste et compositeur, naquit à Milan, vers 1630. Après avoir fait ses études musicales sous la direction des maîtres de chapelle Turato et Grancini, il obtint la place d'organiste de l'église des Célestins, à l'âge de dix-huit ans. Deux ans après, il fut appelé au bourg de Casorate, dans l'État de Venise, pour y remplir les fonctions d'organiste, aux appointements de mille livres. L'invasion de l'Italie par l'armée française, en 1655, obligea San Romano à se retirer à Milan, où il obtint la place d'organiste de *San Giovanni-a-Conca,* puis celle d'organiste de Sainte-Marie-de-la-Passion. L'emploi de maître de chapelle de l'église de Saint-Celse étant devenu vacant, il entra en concurrence avec son maître Grancini, et l'emporta sur lui. En 1670, il occupait encore cette place, mais on n'a pas de renseignements sur l'époque postérieure de sa vie. Ses compositions connues sont : 1° *Il Cygno sacro, motetti a più voci;* Milan, 1668. 2° *Il primo libro de' motetti a voce sola;* ibid., 1669. San Romano avait en manuscrit, en 1670, un œuvre de motets, messes, psaumes, etc., à cinq voix, et des psaumes à deux chœurs.

SANTA-MARIA (Thomas-A.), moine espagnol, vécut vers le milieu du seizième siècle, dans un couvent de Valladolid. Il est auteur d'un livre intitulé : *Arte de Tanner fantasie para Tecla, Viguela, y todos instrumentos de tres o quatro ordenez* (Art de jouer des fantaisies sur le rebec (1), la viole, et tous les instruments à trois ou quatre cordes); Valladolid, 1565, in-4°.

SANTARELLI (D. Joseph), chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, né à Forli, en 1710, fut admis, en 1749, dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, pour la partie de soprano. Il était excellent chanteur, et possédait des connaissances étendues dans la composition. Santarelli est cité surtout avantageusement pour un livre intitulé : *Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori. Raccolti di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa*: Rome, Komareck, 1764, in-4°. Le premier volume seulement de cet intéressant ouvrage a été imprimé, et n'a pas été mis dans le commerce. Burney dit (*The present state of Music in France and Italy*, p. 278) que le manuscrit du deuxième volume était prêt à être livré à l'impression, en 1770, mais que l'auteur espérait si peu de succès pour un livre si sérieux, qu'il hésitait sur la continuation de l'entreprise. Santarelli mourut, en effet, en 1790, sans avoir fait imprimer ce volume.

SANTELLI (Ange), né à Bologne, vers 1720, fut un des organistes italiens les plus distingués, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève d'Angelo Laurenti, il obtint, en 1749, la place de premier organiste de l'église San-Petronio de sa ville natale. On a de lui en manuscrit des pièces d'orgue estimées. Agrégé à l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1746, il en fut prince en 1756.

SANTER (Antoine), second maître de chapelle de l'église Saint-Michel, à Munich, naquit à Inspruck, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Psalmen und Antiphonen mit 1 und 2 violinen nebst General-Bass* (Psaumes et antiennes avec un et deux violons et basse continue); Augsbourg, 1699, in-4°.

SANTERRE (Pierre), musicien du seizième siècle, né à Poitiers, de parents protestants, au commencement du seizième siècle, a mis en musique, à quatre parties : *Les cent cinquante psalmes de David*; Poitiers, Nicolas Lagerois, 1567, in-4° obl.

(1) Violon rustique à trois cordes.

SANTI (Alphonse), compositeur dramatique, né à Ferrare, vers 1750, a donné à Florence, en 1781, *la Capricciosa in campagna*, opéra bouffe en deux actes, et à Parme, à l'automne de la même année, *l'Amor soldato*. Santi fut nommé maître de chapelle dans sa ville natale, en 1782.

SANTIAGO (François), carme du couvent de Séville, naquit à Lisbonne, vers 1590, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville. Il mourut en 1646, avec la réputation d'un savant musicien, et laissa en manuscrit des messes, des motets et des psaumes que le roi Jean IV de Portugal fit réunir dans sa belle bibliothèque de musique.

SANTINELLI (André), né à Bologne, dans la première moitié du dix-septième siècle, y fit ses études musicales, puis se rendit à Vienne, où l'empereur Léopold I^{er} le choisit pour son maître de chapelle. Il écrivit pour le mariage de ce monarque, en 1660, l'opéra intitulé : *Gli Amori di Orfeo ed Euridice*, qui fut considéré alors comme une merveille de l'art.

SANTINI (Prosper), compositeur de l'école romaine, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il est un des auteurs dont Fabio Costantini a placé des morceaux dans le recueil intitulé : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ* (Rome, 1614). On y trouve de Santini un *Angelus Domini* à huit voix, qui est une fort bonne composition.

SANTINI (Geminiani), né à Pesaro, fut admis, en 1754, à la chapelle pontificale, mais seulement en qualité de chantre surnuméraire. Il écrivit un traité de musique intitulé : *Il Compositore armonico*, et le dédia, en 1764, au pape Clément XIII; mais sa pauvreté ne lui permit pas de le faire imprimer, et ce pontife fit déposer le manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où il se trouve encore. Santini composa aussi, pour le service de cette chapelle, une messe à six voix, sous le titre de *Petrus et Joannes*, et la dédia, en 1767, au prélat Jean-Baptiste Rezzonico, neveu du pape, en lui exposant sa triste situation de chantre surnuméraire; mais il n'en obtint pas de secours, et fut obligé de laisser inédit son *Compositore armonico*.

SANTINI (Fortuné), abbé, compositeur et musicien érudit, est né à Rome, le 5 juillet 1778, et a été baptisé à l'église Saint-Ange *in*

Pescaria. Ayant perdu son père peu de jours après sa naissance, il fut admis, à l'âge de sept ans, dans la maison des orphelins, où il fit ses études latines, montrant les plus heureuses dispositions pour la musique : il devint élève de Jannaconi (*voyez* ce nom). Ce dernier prit tant d'affection pour lui, que lorsque Santini fut entré au collége Salviati, cet excellent maître continua de l'instruire gratuitement. Dès ce moment, Santini comprit qu'un des meilleurs moyens d'augmenter ses connaissances dans l'art d'écrire, consistait à copier les œuvres des grands maîtres, et ses travaux en ce genre, qui n'ont pas cessé pendant plus de cinquante ans, lui ont fait recueillir une des plus belles collections d'ancienne musique classique qui soient au monde. Sorti du collége, le 31 juillet 1798, il fit ses études de philosophie et de théologie, et fut ordonné prêtre à la fin de mai 1801. Ayant pris l'habitude d'aller chanter dans quelques églises de Rome les offices en musique, il acquit la connaissance des anciennes notations dans lesquelles sont écrites les compositions des maîtres du seizième siècle. A cette époque de sa vie, il étudia le contrepoint jusqu'à huit voix réelles sous la direction de Jannaconi ; et Jean Guidi, organiste de Sainte-Marie-in-Transtevere, lui enseigna l'accompagnement de l'orgue.

Plus de cinquante années se sont écoulées pendant lesquelles l'abbé Santini s'est occupé sans relâche à rassembler une collection des plus beaux ouvrages des maîtres de toutes les écoles anciennes et modernes, particulièrement dans les styles ecclésiastique et madrigalesque ; à mettre en partition des compositions anciennes dont on ne possédait que les parties séparées, et à copier, dans les bibliothèques publiques ou particulières, ce qu'il ne pouvait se procurer à prix d'argent. Déjà, en 1820, M. Santini publia la notice de sa collection, sous le titre de *Catalogo della Musica esistente presso Fortunato Santini in Roma;* Rome, 1820, in-12 de quarante-six pages, renfermant l'indication abrégée de plusieurs milliers d'articles ; mais depuis lors, cette collection s'est triplée. J'en possède le catalogue manuscrit *in extenso*. Entretenant une correspondance avec les musiciens érudits des principales villes de l'Europe, Santini leur fournissait des copies de ses trésors sans autre rétribution que celle du copiste. Aussi modeste qu'obligeant, ce digne homme prenait peu de soin pour faire connaître ses propres compositions, parmi lesquelles j'ai vu des motets à cinq, six et huit voix réelles fort bien écrits, et d'un bon style. L'Académie royale de chant de Berlin l'a nommé l'un de ses membres honoraires : le même honneur lui a été rendu par l'Académie philharmonique de Rome, et par la congrégation de Sainte-Cécile de la même ville. Après la mort d'une sœur qui avait passé sa vie près de lui, l'abbé Santini a vendu sa belle collection à un amateur, sous la condition d'en conserver l'usage pendant ses dernières années, et s'est retiré dans un couvent de Rome. M. Wladimir Stassoff, amateur russe de musique, après un séjour à Rome, dont une partie fut employée à l'examen de sa bibliothèque, a publié un écrit intéressant sur ce qui la concerne, sous le titre de : *l'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome;* Florence, 1854, gr. in-8° de soixante et dix pages.

SANTINI (Vincenzo-Felice), chanteur italien, particulièrement dans le genre bouffe, naquit à Parme, si j'ai bonne mémoire, en 1798, et parut pour la première fois sur la scène à Venise, dans *l'Inganno fortunato* de Rossini, en 1818. Morlacchi, l'ayant entendu, fut satisfait de sa voix, et l'engagea pour le théâtre de Dresde. Après y avoir chanté avec succès pendant plusieurs années, il eut un engagement pour le Théâtre Italien de Paris, et y débuta en 1828, dans le rôle de *Figaro*, du *Barbier de Séville*. Il possédait une belle voix de basse, dont les sons graves étaient surtout remarquables : il descendait jusqu'au *contre-ré*. Ses gestes trop multipliés, ses grimaces, le faisaient quelquefois tomber dans la caricature ; mais lorsqu'il voulait se contenir et donner du soin à son chant, il produisait de l'effet et se faisait applaudir à côté des excellents chanteurs qui se trouvaient alors à Paris. Le bel air de basse de la *Zelmira* de Rossini, par exemple, n'a jamais été mieux chanté que par lui. En 1834, il retourna en Allemagne et chanta avec succès au théâtre de Munich ; mais il mourut dans cette ville, au mois d'octobre 1836, à l'âge de trente-huit ans.

SANTIS (Jean DE), violoniste et compositeur napolitain, vécut dans sa patrie, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il avait composé des concertos et des sonates pour le violon, dont Witvogel, d'Amsterdam, se procura des copies, et donna des éditions à l'insu de l'auteur. De Santis, en ayant vu par hasard des exemplaires, se mit en route pour la Hollande, dans le dessein de se venger de ce vol ; mais il mourut avant d'arriver au terme de son voyage. Les compositions gravées par Wit-

vogel consistent en trois œuvres de sonates pour le violon, avec accompagnement de basse et six concertos avec orchestre. On connait de ce compositeur deux opéras intitulés *l'Antigono*, et *Il Licurgo*.

SANTO (Samuel-Benjamin), né à Dresde, en 1776, est fils d'un musicien italien de la cour. Meissner lui enseigna le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection, et le cantor Weinlig lui donna des leçons de basse continue. Admis à l'âge de douze ans au théâtre royal pour l'accompagnement du récitatif, il acquit dans cette position une rare habileté sur son instrument. En 1795, il se rendit en Silésie, et y entra d'abord au service du comte Platen, à Adelsbach, puis chez le comte de Schweidnitz. Dans cette dernière position, il écrivit vingt-quatre morceaux pour quatre et cinq instruments à vent, six concertos pour le cor, et quelques petits morceaux pour le violoncelle. Après avoir passé quinze années dans la maison du comte de Schweidnitz, Santo alla se fixer à Breslau, où il était encore en 1824, jouissant de la réputation de musicien distingué et d'excellent violoncelliste. On n'a gravé de sa composition que trois duos faciles pour deux violoncelles (Breslau, Fœrster); mais il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, quelques morceaux détachés pour le même instrument, avec orchestre, des duos pour deux violoncelles, deux sonates de piano et violon, un beau trio pour piano, violon et basse, et des sonates de piano et violoncelle.

SANTO LAPIS. *Voyez* **LAPIS** (Santo).

SANTORIO (Antoine). *Voyez* **SARTORIO**.

SANTORO (Fabio-Sebastiano), prêtre, né à Giuliano, près de Naples, en 1671, fut maître de chant, directeur du chœur de l'église Sainte-Sophie, et économe de la paroisse Saint-Nicolas, dans le même lieu. Il est auteur d'un traité du plain-chant qui a été publié sous ce titre : *Scola di canto fermo in cui s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e comporre, non meno utile che necessarie ad ogni ecclesiastico. Diviso in tre libri. In Napoli, nella stamperia di Novello di Bonis*, 1715, petit in-4° de deux cent quatre-vingt-douze pages et un index, avec le portrait de Santoro à l'âge de quarante-quatre ans.

SANTOS (Manuel **DOS**), moine portugais, au couvent de Saint-Paul, à Lisbonne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et y mourut en 1757, avec le titre de maître de chapelle de la cour. Il a laissé en manuscrit des messes et motets qui se trouvaient à la bibliothèque royale de Lisbonne en 1755.

SANTUCCI (D. Marc), maître de chapelle et chanoine de la cathédrale de Lucques, est né à Camajore, petite ville de la Toscane, le 4 juillet 1762. Bien qu'il eût montré, dès son enfance, d'heureuses dispositions pour la musique, il ne se livra entièrement à l'étude de cet art qu'à l'âge de dix-sept ans. Au mois de février 1779, il se rendit à Naples, entra au conservatoire de *Loreto*, et s'y livra pendant onze ans à l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et du contrepoint, sous la direction de Fenaroli. En 1790, il retourna à Lucques, où son mérite le fit nommer maître de chapelle. Admis alors dans les ordres, il reçut la prêtrise au mois d'avril 1794. Trois ans après (juillet 1797) il succéda à Anfossi dans la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, et en 1808, il obtint un canonicat à la métropole de Lucques. Déjà il avait été choisi comme un des huit membres de la section de musique appartenant à la Société italienne des sciences, lettres et arts, fondée par Napoléon. J'ignore la date de la mort de Santucci; il vivait encore en 1828.

Santucci avait déjà composé beaucoup de musique d'église lorsqu'il écrivit un motet à seize voix, en quatre chœurs, qui fut couronné, en 1806, par l'Académie Napoléonienne de Lucques, comme un travail *d'un genre nouveau*. Le savant abbé Baini démontra, d'une manière accablante, l'ignorance des juges, auteurs de cette singulière méprise dans un écrit intitulé : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. M. Marco Santucci premiato dall' accademia Napoleone in Lucca l'anno* 1806, *como lavoro di genere nuovo*. Il y démontrait que non-seulement ce genre de composition n'était pas nouveau, puisqu'il existe un très-grand nombre de motets et de messes à quatre chœurs composés par les maîtres du seizième et du dix-septième siècle, mais que les célèbres compositeurs Agostini, Pacelli, Savetta, Abbatini, Mazzocchi, Benevoli et d'autres, ont écrit des psaumes, des messes et des motets à cinq, six et huit chœurs, sans compter les messes à quarante-huit voix de Benevoli, de Giansetti et de Ballabene.

Les autres compositions pour l'église de Santucci, dont il existe des copies à la bibliothèque du Conservatoire de Naples, sont : 1° Messe (en *ut* mineur) à quatre voix et orchestre. 2° *Idem* (en *si* bémol). 3° *Idem* (en

fa). 4° *Credo* à huit voix et orchestre. 5° *Idem* à quatre voix et orchestre. 6° Paraphrase du *Stabat Mater* à quatre voix et orchestre. 7° Paraphrase du *Dies iræ* à quatre voix et orchestre. 8° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 9° Nocturnes des morts à quatre voix et orgue. 10° Beaucoup de motets. 11° Les sept psaumes de la pénitence à quatre voix. 12° Quatre symphonies à grand orchestre. L'abbé Santini possède aussi du même auteur : 13° *Miserere* à quatre voix. 14° *Tota pulchra es* à sept en canon. 15° Des canons à deux voix. On a publié à Milan, chez Ricordi : 16° Douze sonates fuguées pour l'orgue ou le piano, par Santucci. 17° Cent douze petits versets pour l'orgue divisés en trois suites, par le même.

Santucci s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique par un opuscule intitulé : *Sulla Melodia, sull' Armonia e sul Metro dissertazioni lette in una società letteraria;* Lucques, typographie Bertini, 1828, in-8° de cent vingt-quatre pages, avec une planche de musique. Ces trois dissertations ne renferment que des lieux communs, sans utilité pour la pratique ou pour l'esthétique de la musique.

SANUTI (Jean-Baptiste), célèbre jurisconsulte, docteur et professeur en droit canon, né à Bologne, en 1615, mourut dans la même ville, en 1697. Il était membre de l'académie des *Gelati*, et a publié, dans les mémoires de cette académie, une dissertation intitulée : *Perchè nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, come altresì per qual cagione si rigetti ogni sorta d'intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dall' attavo*. (Voyez *Prose dei Gelati*, p. 133.)

SAPHO, ou plutôt **SAPPHO**, la plus illustre des femmes qui cultivèrent la poésie et la musique dans l'antiquité, naquit à Mitylène, dans l'île de Lesbos, environ 612 avant Jésus-Christ. L'ayant confondue avec une autre femme du même nom, née longtemps après elle, à Érésos (autre ville de l'île de Lesbos), ainsi que le prouve une médaille grecque découverte en 1822 (1), on a supposé que Sapho de Mitylène s'était éprise d'une passion malheureuse pour un jeune homme nommé *Phaon*, et que, pour s'en guérir, elle se jeta du haut du rocher de Leucade dans la mer, où elle trouva la mort; mais toute cette histoire appartient à le seconde Sapho. Celle de Mitylène avait été mariée et était devenue veuve. Son mérite avait attiré près d'elle plusieurs jeunes femmes qui devinrent ses élèves dans la poésie et dans la musique. Quelques passages des auteurs anciens ont fait croire qu'elle conçut pour plusieurs d'entre elles une tendresse criminelle ; mais, ainsi que l'a remarqué l'abbé Barthélemy, ces écrivains lui sont de beaucoup postérieurs. On sait plus positivement que, compromise par Alcée, dans une conspiration contre Pittacus, qui régnait à Mitylène, elle fut bannie de cette ville, et se retira en Sicile. Aristoxène et Plutarque lui attribuent l'invention du mode *mixolydien* ancien, qu'il ne faut pas confondre avec le mode du même nom dont Bacchius et Boèce ont donné la constitution. Sapho a inventé aussi le mètre qui porte son nom (vers *saphique*), et qu'Horace a introduit d'une manière si heureuse dans la poésie latine.

(1) Voyez une bonne notice sur *Sapho d'Érésos* par M. Allier d'Hauteroche, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

SAPIENZA (Antoine), compositeur, est né le 18 juin 1794, à Pétersbourg, où son père, Antoine Sapienza, était maître de chapelle de l'empereur. Après avoir appris la musique et le contrepoint en Russie, M. Sapienza s'est rendu à Naples, à l'âge de vingt-huit ans, et y a étudié sous Tritto, Zingarelli et Generali. Ses premières compositions ont été pour l'église : elles consistent en deux messes, quelques motets et un *Salve Regina*. En 1823, il a écrit, pour le théâtre Saint-Charles, l'opéra de *Rodrigo*, qui fut suivi d'une cantate intitulée la *Fondazione di Partenope*. En 1824, il a donné, au théâtre del Fondo, *l'Audacia fortunata*, opéra bouffe, et, au théâtre Saint-Charles, *il Tamerlano*, opéra seria. Son dernier ouvrage, représenté à Milan, est intitulé *Il Gonzalvo*. En 1831, Sapienza retourna à Pétersbourg, en qualité de chef d'orchestre, et s'y livra à l'enseignement du chant. Après cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

SAPORITI (Thérèse), cantatrice italienne, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle était attachée au théâtre de Prague lorsque Mozart y donna son immortel *Don Juan ;* c'est pour elle qu'il écrivit le rôle de *donna Anna :* à ce titre, elle mérite que son nom soit inscrit dans l'histoire de la musique. Il paraît d'ailleurs qu'elle se montra digne de l'honneur que lui faisait l'illustre compositeur. Son admiration pour son génie allait jusqu'à l'enthousiasme ; on dit même qu'elle éprouva pour l'illustre compositeur un sentiment plus tendre, auquel il se montra insensible.

SARATELLI (Jacques-Joseph), compositeur de l'école vénitienne, né à Padoue, en

1714, fut nommé second maître de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 31 juillet 1740, succéda à Antoine Pollarolo, dans la place de premier maître de cette chapelle, le 24 septembre 1747, et occupa cette place jusqu'au mois d'avril 1762, époque de sa mort. Il était en même temps maître au Conservatoire des *Mendicanti*. Il avait reçu son instruction musicale de Lotti. J'ai trouvé de lui, dans la Bibliothèque Saint-Marc : 1° *Victimæ paschali*, à cinq voix et instruments. 2° *Confitebor*, à quatre voix et instruments. 3° *In te Domine speravi*, à deux chœurs et deux orgues. 4° *Kyrie con gloria*. Quoique Saratelli fût un savant musicien et un digne élève de Lotti, il écrivait lentement et avec difficulté, ce qui est cause qu'il a peu produit. Sa misère était si grande, que les procurateurs de Saint-Marc durent secourir ses deux filles après sa mort et leur accordèrent un don de cent ducats.

SARDI (Alexandre), né à Ferrare, vers 1520, y mourut le 28 mars 1588. On a de lui un livre intitulé : *De Rerum inventoribus libri duo... iis maximè, quorum nulla mentio est apud Polydorum Virgilium :* Mayence, 1577, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé plusieurs fois. Sardi y traite de la musique aux chapitres XIX-XXIV du premier livre.

Mai et Juin 1869

SARMIENTO (Salvator), compositeur dramatique, est né en Sicile, d'une famille originaire d'Espagne, en 1816. Admis au Conservatoire de Naples, il y a fait ses études sous la direction de Cordella, Ruggi et Zingarelli. Il a fait représenter, au théâtre Saint-Charles, de Naples, *Valeria ossia la Cieca*, en un acte, le 31 mars 1838. Le 30 mai suivant, il a donné, au même théâtre, *Alfonso d'Aragona*, en un acte, et le 12 août 1841, le troisième ouvrage de sa composition, intitulé *Rolla*, a été représenté au théâtre *del Fondo*. En 1842, il a donné, au même théâtre, *Il Tramonto del sole*, et en 1843, *Costanza d'Aragona*. Après cette époque, je n'ai plus de renseignements sur les travaux de cet artiste en Italie. En 1852, il se rendit à Paris et y donna, au *Théâtre-Lyrique*, un opéra comique intitulé *Guilhery le trompette*, auquel on a reproché de nombreuses réminiscences. Ce fut le seul essai de M. Sarmiento sur la scène française; il retourna en Italie dans l'année suivante.

SARNGA DE'VA, musicien indou, est un des écrivains sur la musique les plus anciens de l'Inde. Son livre sur la théorie de cet art a pour titre : *Ratnacara*. Barrow s'est procuré une copie de cet ouvrage dans le voyage qu'il a fait à Hurdwar. W. Jones, président de la Société de Calcutta, en parle dans ses Mémoires sur les modes musicaux des Indous (*On the musical modes of the Hindus*, t. III des *Asiastic Researches*, p. 327 de l'édition de Londres).

SARO (J.-H.), musicien du régiment de grenadiers de l'empereur François, en garnison à Berlin, est né le 4 janvier 1827, à Jessen (Saxe). Sa première instruction dans la musique instrumentale lui fut donnée par le directeur de musique C. Seidal à Dommitzsch, puis il acheva ses études à Berlin, sous la direction de C. Bœhmer, musicien de la chambre du roi. Depuis le mois de novembre 1846 jusqu'au 1er mai 1856, il fit partie du corps de musique des bataillons de chasseurs de la garde royale; puis il entra dans le régiment de grenadiers, où il est encore (1863). Ses compositions consistent en plusieurs marches qui ont obtenu les prix dans les concours de 1856 et 1860, une symphonie, trois ouvertures de concert, un quatuor pour des instruments à archet, une fugue vocale, sept fugues instrumentales, et des *Lieder* à plusieurs voix.

SARRETTE (Bernard), né à Bordeaux, le 27 novembre 1765, vint se fixer à Paris, après avoir terminé ses études, et fut nommé capitaine à l'état-major de la garde nationale de cette ville, à l'aurore de la révolution. Après le 14 juillet 1789, il réunit quarante-cinq musiciens provenant du dépôt des gardes françaises, et en forma le noyau de la musique de la garde nationale parisienne. Au mois de mai 1790, la municipalité de Paris prit à sa solde la musique de la garde nationale, qui fut portée à soixante et dix musiciens, et dans laquelle entrèrent des artistes distingués, par les sollicitations de Sarrette; mais les embarras financiers de la commune ayant fait supprimer la garde nationale soldée, au mois de janvier 1792, Sarrette retint près de lui les artistes et obtint, au mois de juin suivant, de la municipalité, l'établissement d'une école gratuite de musique, où chacun d'eux fut employé. Ce fut de cette école que sortirent tous les corps de musique militaire employés dans les quatorze armées de la république. Ces services rendus *à la chose publique*, comme on disait alors, fixèrent l'attention du gouvernement sur l'école qui avait produit ces prompts résultats, et par les démarches actives et les soins multipliés du fondateur de cette école, elle fut convertie d'abord en Institut national de musique, puis définitivement organisée en Conservatoire, par une loi du 16 thermidor

an III (septembre 1795). Ayant atteint son but, qui était de conserver à la France plusieurs artistes remarquables que les troubles révolutionnaires en auraient éloignés, Sarrette s'apprêtait à rejoindre le 103[me] régiment de ligne, où il avait été nommé capitaine. Une administration composée de cinq inspecteurs et de quatre professeurs avait été instituée pour la direction du Conservatoire; mais dénuée d'impulsion, et divisée sur les bases de l'enseignement, elle éprouva d'assez grands embarras dès son entrée en fonctions. Un ordre du Directoire rappela Sarrette en l'an IV, et lui donna le titre de commissaire du gouvernement chargé de l'organisation de la nouvelle école, qui fut changé en celui de directeur, dans l'année suivante.

Une activité prodigieuse, une grande intelligence, des moyens propres à assurer les succès du Conservatoire, le sentiment de l'art et du mérite des artistes, enfin, l'attachement qu'il avait pour son œuvre, firent triompher Sarrette des obstacles de tout genre qui environnaient les commencements de la nouvelle école, et lui fournirent les moyens d'assurer sa prospérité bien au delà de ce qu'il avait été permis d'espérer. Ce fut par ses soins que les nouvelles méthodes du Conservatoire marquèrent un progrès réel dans l'enseignement de toutes les parties de la musique; ce fut lui aussi qui obtint de Napoléon l'établissement de l'école de déclamation et le pensionnat des jeunes chanteurs des deux sexes attachés au Conservatoire, une riche bibliothèque, une salle de concerts, etc., et qui fit instituer les beaux concerts qui ont porté dans toute l'Europe la gloire de la première école de musique de France. Il s'occupait aussi de l'organisation de succursales de cette école dans les principales villes des départements, et suivait les détails de cette affaire au conseil d'État, quand les revers de la France, ayant amené la restauration, en 1814, des intrigues de la nouvelle cour le firent destituer. L'estime qu'il avait conquise par dix-neuf années d'une administration probe autant qu'éclairée, l'a suivi dans sa retraite. Après la révolution de 1830, le gouvernement voulut lui rendre la direction du Conservatoire; mais son amitié pour Cherubini, qui en était alors chargé, la lui fit refuser. Sarrette est mort à Paris, le 13 avril 1858.

SARRI (Dominique), compositeur, naquit de parents pauvres, en 1678, à Terni, dans le royaume de Naples. Fort jeune encore, il se rendit à Naples pour étudier la musique, et entra au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, dans le temps où Salvador et Provenzale y enseignaient. Ses études terminées, il sortit de cette école, en 1697. On voit par le titre d'un oratorio de sa composition qu'il était déjà maître de la chapelle royale en 1713; un autre de ses ouvrages indique qu'il en était le premier maître en 1741. En 1702, il composa un mélodrame religieux, intitulé: *l'Opera di amore*, pour la confrérie des Pèlerins de Naples. En 1706, il donna, sur un des théâtres de cette ville, *le Gare generose fra Cesare e Pompeo*. Déjà, à cette époque, il prenait le titre de vice-maître de la chapelle royale. Dans la même année, il écrivit l'oratorio *Il Fonte delle Grazie*, exécuté chez les PP. de l'Oratoire, le jour de la Visitation de la Vierge. Il donna aussi, en 1706, au théâtre des *Fiorentini*, l'opéra *Candaule re di Lidia*. En 1708, Sarri écrivit l'oratorio l'*Andata di Gesù al Calvario*, qui fut exécuté à l'église Saint-Paul, de Naples. Un autre oratorio de sa composition, pour la fête de saint Gaëtan, fut chanté dans la même église, en 1712. L'année suivante fut marquée par ses opéras intitulés: *Il Comando non inteso ed ubidito*, et *I Gemelli rivali*, joués tous deux au théâtre des *Fiorentini*. Sarri écrivit, en 1716, *Il gran giorno di Arcadia*, cantate à quatre voix, pour le jour de naissance de Léopold, archiduc d'Autriche. En 1718, il donna, au théâtre San-Bartolomeo, *Arsace*, avec des intermèdes bouffes, suivant la mode de cette époque; *La Fede ne' tradimenti*, représenté au même théâtre; une sérénade à quatre voix, exécutée au palais royal, pour la fête de la vice-reine, comtesse Daun; une autre sérénade à trois voix, pour le mariage du prince de Montaguto et de Christine Malaspina; enfin, une troisième sérénade, intitulée: *Gare della virtù e della dolcezza*, à trois voix, pour le mariage de Scipion Spinelli et de la comtesse Emmanuela d'Evil. En 1719, Sarri fit représenter, au théâtre San-Bartolomeo, *Alessandro Severo*, avec des intermèdes bouffes. Il donna, dans l'année suivante, au même théâtre, *Ginevra di Scozzia*; en 1724, la *Didone* de Métastase, au même théâtre; en 1725, *Tito Sempronio Gracco*, et, dans la même année, une cantate pour le mariage du duc de Canzano et de Laure Carraciolo. Un intervalle de six années se passe entre ces productions et l'année 1731, où il donna, au théâtre San-Bartolomeo, l'*Artemisia*. En 1734, Sarri écrivit quelques airs pour la *Finta pellegrina*, opéra d'Antoine Olivo. Dans la même année, il composa l'ora-

torio *Ester reparatrice*, à quatre voix, qui fut exécuté pour la congrégation de *Santa Maria del rimedio*, dans l'église de la *Trinité des Espagnols*. En 1756, il donna, au théâtre des *Fiorentini*, la *Rosaura*, qui fut reprise en 1758. Sarri composa aussi les chœurs de plusieurs tragédies du duc Annibal Marchese. On ignore en quelle année il mourut.

SARTI (Joseph), savant et agréable compositeur, naquit à Faenza, dans l'État de l'Église, non en 1730, comme le disent Gerber, les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* et leurs copistes, ni en 1728, comme le prétendent Gervasoni, MM. Lichtenthal et Becker, mais le 28 décembre 1729, d'après les renseignements authentiques qui m'ont été fournis par Cherubini, son élève. Après avoir fait ses premières études de musique à la cathédrale de sa ville natale, Sarti fut envoyé à Bologne, pour y apprendre le contrepoint, sous la direction du père Martini. C'est dans cette école célèbre qu'il puisa les excellentes traditions transmises ensuite par lui à son élève Cherubini. Sarti n'était âgé que de vingt-deux ans, lorsque la direction du théâtre de Faenza lui demanda, pour le carnaval de 1752, un opéra sérieux : il écrivit la partition de *Pompeo in Armenia*, qui obtint un brillant succès, et fit connaître avantageusement le jeune compositeur dans toute l'Italie. *Il Re pastore* et quelques autres ouvrages qu'il donna peu de temps après confirmèrent son premier succès, et le firent considérer comme un des meilleurs maîtres de son temps. Appelé à Copenhague, en 1756, en qualité de maître de la chapelle royale et de professeur de chant du prince héréditaire, il y composa l'opéra *Ciro riconosciuto* et d'autres qui, bien que chantés par une réunion d'artistes distingués de l'Italie, furent accueillis avec froideur. Dégoûté de sa position en Danemark par ces échecs, Sarti retourna en Italie et rentra dans la carrière de la composition dramatique, après une absence de neuf années, qui l'avait fait oublier. *Mitridate, il Vologeso, la Nitetti, Ipermestra,* et *Semiramide riconosciuta,* joués à Rome, à Venise et dans d'autres villes, depuis 1765 jusqu'en 1768, ne réussirent qu'à demi. Cette époque est la moins heureuse de la vie du compositeur. Il n'eut pas de meilleures chances lorsqu'il se rendit à Londres, en 1769, car il n'y put faire jouer aucun de ses ouvrages, et n'y eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant et de clavecin. C'est alors qu'il publia un recueil de six sonates pour cet instrument (Londres, 1762), considéré à juste titre comme une des meilleures productions de ce genre. De retour à Venise, vers la fin de 1770, il y accepta peu de temps après la place de maître, non, comme on l'a dit, du conservatoire des *Mendicanti*, ni de la *Pietà*, occupées par Bertoni et par Furnaletto, mais celle de *l'Ospedaletto*, lorsque Sacchini laissa celle-ci vacante par son départ pour l'Angleterre. Ici commence l'époque la plus brillante de la carrière de Sarti ; elle s'étend depuis 1771 jusqu'en 1784. C'est dans cette période de sa vie qu'il composa ses meilleurs ouvrages, tels que *le Gelosie villane, Giulio Sabino* et *le Nozze di Dorina*. La mort de Fioroni ayant laissé vacante, en 1779, la place de maître de chapelle du dôme de Milan, elle fut mise au concours, et beaucoup de musiciens distingués se présentèrent pour la disputer ; mais Sarti l'emporta sur eux par la supériorité de son travail. Les morceaux intéressants qu'il écrivit pour ce concours, et qui consistent en antienne, psaume et messe à six et huit voix réelles, se trouvent dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris : ils fournissent la preuve incontestable du profond savoir de Sarti. Dans les années suivantes, il composa aussi beaucoup de musique d'église, malgré les travaux dont il était occupé pour le théâtre, et fit, entre autres ouvrages, trois messes fort belles, en 1781, par ordre du duc Serbelloni. Elles furent exécutées dans l'église des Capucins, pour la béatification de trois religieux de leur ordre. Il remplit ainsi ses fonctions de maître de chapelle jusqu'au mois de juillet 1784, époque où il reçut sa nomination de directeur de la musique de la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg. Arrivé dans cette ville, il y fut reçu avec une faveur marquée par l'impératrice Catherine II. Un de ses premiers ouvrages fut un psaume en langue russe dans lequel il réunit au chœur et à l'orchestre ordinaire un second orchestre de cors russes, tel qu'il avait été organisé trente ans auparavant par Maresch (*voyez* ce nom). Chargé de la composition d'un *Te Deum* (aussi en langue russe), à l'occasion de la prise d'Ocsakow, Sarti imagina d'y employer des canons qui tiraient à de certains intervalles, et donnaient à l'exécution un caractère plus solennel. En 1786, il fit représenter à la cour son *Armida e Rinaldo*, dont l'impératrice fut si satisfaite, qu'elle écrivit au compositeur une lettre autographe pour lui témoigner sa satisfaction, et qu'elle accompagna cette faveur d'une riche tabatière et d'une bague en diamants. La cé-

lèbre cantatrice Todi, arrivée à Pétersbourg depuis peu de temps, avait joué le rôle d'*Armide*, et y avait obtenu le plus brillant succès. Une intimité singulière s'établit bientôt entre l'impératrice et cette femme, dont les dispositions ne tardèrent pas à se montrer défavorables pour Sarti. Celui-ci, voyant diminuer son crédit, se vengea en appelant à Pétersbourg Marchesi, l'un des plus étonnants chanteurs de cette époque, si fertile en grands talents, et dont la concurrence était redoutable pour madame Todi. Celle-ci, irritée par l'enthousiasme que le talent de Marchesi excitait, et ne pouvant plus dissimuler sa haine, obtint de Catherine II le renvoi de son maître de chapelle. Dans cette fâcheuse position, Sarti conserva heureusement l'amitié du prince Potemkim qui, tout-puissant alors, lui fit présent d'un village de l'Ukraine où se trouvaient en abondance de belles voix, et y établit une école de chant, dont le maître de chapelle disgracié fut nommé directeur, avec le titre de lieutenant-major de l'armée impériale. La mort de Potemkin (15 octobre 1791) ayant laissé Sarti sans protecteur, celui-ci prit la résolution de retourner, en 1793, à Pétersbourg où il sut si bien se justifier auprès de l'impératrice, qu'elle lui fit donner une gratification de quinze mille roubles, lui rendit son titre de maître de chapelle de la cour, avec un traitement de trente-cinq mille roubles, et lui donna un logement au palais impérial. Elle lui donna aussi la mission d'établir un Conservatoire de musique, sur le plan de ceux d'Italie, à Katorinoslaw, et l'en nomma directeur. Lorsque les élèves de cette école exécutèrent, en 1795, leur premier concert devant Catherine II, elle fut si satisfaite de leurs progrès, qu'elle éleva Sarti au rang de la première noblesse, et lui fit don de terres considérables, pour le fixer en Russie. Mais l'âge, le travail et la rigueur du climat eurent bientôt achevé d'user ses forces. L'espoir de rétablir sa santé sous le ciel de l'Italie lui fit entreprendre le voyage au mois d'avril 1802; mais arrivé à Berlin, il fut obligé de s'y arrêter et y mourut le 28 juillet de la même année, à l'âge de soixante-treize ans. Les travaux de ce savant musicien dans l'acoustique et l'invention d'un instrument propre à déterminer le nombre de vibrations qu'un son donné fait par seconde, l'avaient fait admettre dans l'Académie des sciences de Pétersbourg, en 1794.

Sans posséder un de ces puissants génies dont les créations transforment l'art d'une époque, Sarti n'était pas seulement un des musiciens de son temps les plus habiles dans l'art d'écrire; la nature l'avait aussi doué de la faculté de produire des mélodies pleines de suavité, et d'un certain instinct de l'effet scénique. Dans la plupart de ses œuvres dramatiques, on trouve des morceaux remarquables ou par la grâce, ou par la justesse de l'expression. Ce maître est peu connu en France; on n'a joué à Paris que son opéra des *Nozze di Dorina*, qui obtint un brillant succès en 1805, fut repris en 1810, puis plusieurs autres fois, et reçut toujours un bon accueil. On peut s'étonner que de tant d'ouvrages de Sarti, celui-là seul ait eu les honneurs de la représentation à l'Opéra italien, tandis qu'on y jouait beaucoup d'opéras inférieurs aux productions de son talent. La liste de ses ouvrages dramatiques se compose des titres suivants : 1° *Pompeo in Armenia*, à Faenza, en 1752. 2° *Il Re pastore* (1752). 3° *Medonte*, en trois actes, à Florence. 4° *Demofoonte*, en trois actes. 5° *L'Olympiade*, en trois actes. 6° *Ciro riconosciuto*, à Copenhague, en 1756. 7° *La Figlia ricuperata*, en deux actes. 8° *La Giardiniera brillante*, en 1758. 9° *Mitridate*, à Parme, 1765. 10° *Il Vologeso*, 1765. 11° *La Nitetti*, 1765. 12° *Ipermestra*, à Rome, 1766. 13° *I Contratempi*, à Venise, 1767. 14° *Didone*, 1767. 15° *Semiramide riconosciuta*, 1768. 16° *I Pretendenti delusi*, 1768. 17° *Il Calzolajo di Strasburgo*, Modène, 1769. 18° *Cléomène*, opéra sérieux, 1770. 19° *La Clemenza di Tito*, à Padoue, 1771. 20° *La Contadina fedele*, 1771. 21° *I Finti Eredi*, 1775. 22° *Amor timido*, cantate, 1775. 23° *I Dei del mare*, cantate à trois voix, 1776. 24° *La Partenza d'Ulisse da Calipso*, cantate, 1776. 25° *Le Gelosie villane*, opéra bouffe, en deux actes, 1776. 26° *Farnace*, 1776. 27° *L'Avaro*, 1777. 28° *Ifigenia in Aulide*, 1777. 29° *Epponina*, opéra sérieux en trois actes, à Turin, 1777. 30° *Il Militare bizzarro*, 1778. 31° *Gli Amanti consolati*, 1779. 32° *Fra i due litiganti il terzo gode*, 1780. 33° *Scipione*, en trois actes, 1780. 34° *Achille in Sciro*, à Florence, 1781. 35° *L'Incognito*, à Bologne, 1781. 36° *Giulio Sabino*, à Venise, 1781. 37° *Alessandro e Timoteo*, en 1782. 38° *Le Nozze di Dorina*, opéra bouffe, 1782. 39° *Siroe*, à Turin, 1783. 40° *Idalide*, à Milan, 1783. 41° *Armida e Rinaldo*, à Pétersbourg, 1785. 42° *La Gloire du Nord*, opéra en langue russe, représenté en 1794. Sarti a beaucoup écrit pour l'église. Le Conservatoire de Paris possède plusieurs volumes de ses compositions en ce genre, renfermant des hymnes, an-

tiennes, psaumes, motets à quatre, six, huit et douze voix. On trouve dans la bibliothèque du conservatoire de Naples un *Credo* à quatre voix et instruments, et un *Miserere* à quatre voix, trois violes et un violoncelle, de sa composition. Sarti a laissé à Milan quatre messes à quatre voix et orchestre; enfin on a gravé à Pétersbourg son grand *Te Deum* en langue russe. On trouve aussi chez Breitkopf, à Leipsick, une fugue à huit voix réelles sur le *Kyrie*, et un hymne pour deux voix de soprano, contralto, deux ténors et basse, en partition.

La machine imaginée par Sarti, pour compter le nombre de vibrations qu'un son quelconque fait dans une seconde, n'était pas nouvelle dans son principe, car elle était basée sur une expérience de Sauveur (*voyez* ce nom). Elle consistait en deux tuyaux d'orgue de cinq pieds bouchés, dont un avait un tampon mobile, un monocorde et un pendule à secondes. Lorsqu'on enfonçait, suivant une échelle graduée, le tampon mobile de l'un des tuyaux, de manière à élever l'intonation, il s'établissait entre les deux tuyaux un battement résultant de la dissonance, qui permettait de compter les vibrations. Le monocorde servait à trouver l'intonation voulue sur le tuyau à tampon mobile, et par le pendule à secondes on connaissait le temps dans lequel se faisaient les vibrations. C'est par ce procédé que Sarti est parvenu à trouver le nombre de quatre cent trente-six vibrations pour le *la* du diapason de l'orchestre de Pétersbourg. On a aussi de ce savant musicien, en manuscrit, une critique sévère de deux passages des quatuors de Mozart, sous ce titre : *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart.*

SARTO ou **SARTI** (Jean-Vincent), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition à Venise : 1° *Messe e salmi concertati a tre e quattro voci* (1630). 2° *Salmi concertati a* 2, 3, 4 *e* 6 *voci;* ibid. 3° *Litaniæ Marianæ octo vocum ;* ibid., 1600, in-4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède des psaumes et des vêpres de cet auteur, en manuscrit.

SARTORELLI (Alexandre), amateur de musique, né à Vérone, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un traité sommaire de la musique intitulé : *Sunto teorico musicale; in Venezia, dalla tipografia di G.-B. Merli,* 1836, in-8° de IV et 25 pages, avec six feuillets d'exemples.

SARTORIO (Antoine), né à Venise, vers 1620, fut d'abord compositeur au service de la cour de Brunswick, et devint ensuite vice-maître de chapelle à l'église Saint-Marc, dans sa ville natale, le 7 mai 1676. Il a beaucoup écrit pour les divers théâtres d'Italie. Ses principaux opéras sont les suivants : *Erginda,* à Venise, en 1652; *Amori infruttuosi di Pirro,* ibid., 1661; *Il Seleuco,* ibid., 1666; *la Prosperità di Elio Sejano,* ibid., 1667; *la Caduta di Elio Sejano,* ibid., 1667; *Erminda Regina di Longobardi,* ibid., 1670; *Adelaide,* ibid., 1672; *Orfeo,* ibid., 1672; *Mesenzio,* ibid., 1673; *Antonino e Pompejano,* ibid., 1677; *Giulio Cesare in Egitto,* ibid., 1677; *Ercole sul Termodonte,* ibid., 1678; *Anacreonte tiranno,* ibid., 1678; *I due Tiranni al soglio,* ibid., 1679; *Flora,* ibid., 1681. On a aussi de cet auteur *Salmi a otto voci in due cori all'uso della Serenissima Cappella ducale di S. Marco;* Venise, G. Sala, 1680, in-4°, op. 1ª. Sartorio mourut en 1681, pendant qu'il terminait son opéra de *Flora.*

SARTORIUS (Paul), né à Nuremberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord employé comme musicien par la cour de Munich, vers 1596, et publia trois messes à huit voix; Munich, 1600, in-fol. Puis il entra au service de l'archiduc Maximilien, en qualité d'organiste. Il était déjà dans cette nouvelle position lorsqu'il publia, à Nuremberg, en 1601, des sonnets spirituels à six voix (in-4°). On a aussi de lui : *Neue deutsche Liedlein mit 4 Stimmen,* etc. (Nouvelles petites chansons allemandes à quatre parties, dans le genre des canzonettes italiennes, à l'usage de toute sorte d'instruments); Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°.

SARTORIUS (Érasme), dont le nom allemand était **SCHNEIDER** (qui, de même que *Sartorius,* signifie tailleur), poëte couronné et professeur de musique, naquit, en 1577, à Sleswig ou Schleswig, dans le Danemark (1), et fut admis à l'âge de dix ans comme enfant de chœur dans la chapelle du duc de Gottorp. Le successeur de ce prince (Jean-Adolphe) l'envoya, en 1590, au gymnase de Bordesholm, pour y faire ses humanités, puis à l'université de Rostock, où il se distingua comme poëte et comme musicien. Ses talents et sa bonne conduite lui firent conférer par le magistrat de cette ville la place de *cantor* à l'église

(1) Mattheson dit (*Grundlage einer Ehrenpforte,* p. 306) que Sartorius naquit vers 1575; mais Moller donne la date plus précise de 1577 dans sa *Cimbria Literata* (t. I, p. 580).

Sainte-Marie, et la direction de la musique des fêtes publiques. En 1604, il fut appelé à Hambourg, en qualité de *cantor* et de directeur de musique. Il s'y fit remarquer par son habileté dans l'enseignement, et par la bonne exécution du chœur qu'il dirigeait. Gerber dit qu'il mourut en 1639; mais Jean-Albert Fabricius (1) et Moller (2) nous donnent la date plus certaine du 17 octobre 1637. On verra tout à l'heure que l'exactitude de cette date n'est pas indifférente.

Sartorius a publié une plaisanterie sur les disputes auxquelles la musique a donné lieu de tout temps, sous ce titre : *Belligerasmus, id est Historia belli exorti in regno musico, in qua liberalis, et non tetrici ingenii lector inveniet quod tam prodesse, quam delectare possit;* Hambourg, 1622, in-8° de cent et une pages. Dans cet écrit, Orphée est représenté comme le chef du chant figuré, et ses guerriers sont les chanteurs, les joueurs de flûte, les organistes, les violonistes, etc.; Bisthon est le défenseur du plain-chant, et sous ses ordres se rangent les trompettes, les joueurs de fifre, de cornemuse, les oiseaux, etc. Une plaisanterie du même genre avait été publiée longtemps auparavant par Claude Sébastien, organiste de Metz (*voyez* ce nom), et plus tard, Bæhr ou Beer en écrivit une autre, qui fut publiée après sa mort, et dont on trouve un extrait à la suite de ses *Musikalische Discurse*. Mattheson assure (*Grundlage einer Ehrenpforte,* p. 307) qu'il y a une deuxième édition de l'écrit de Sartorius, publiée à Hambourg, en 1626. Après sa mort, Lauremberg, docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, en donna une troisième sous son nom, en 1639, et il en parut une quatrième sous ce titre: *Musomachia, id est: Bellum musicale ante quinque lustra Belligeratum in gratium Er. Sar.* (*Erasmi Sartorii*) *nunc denuo institutem a primo ejus auctore;* Rostock, 1642, in-8° de soixante et dix-huit pages. Ainsi qu'on le voit, il y a une question de propriété littéraire en ce qui concerne cet ouvrage. Deux ans après la mort de Sartorius, Lauremberg (*voyez* ce nom) se déclare le véritable auteur du *Belligerasmus*, et dit qu'il a gardé le silence pendant vingt-cinq ans en faveur d'*Er. Sar.* (Érasme Sartorius). Moller se borne à mentionner l'édition de Lauremberg, après celle de Sartorius, sans discuter la question. Mattheson se déclare en faveur de Lauremberg, et j'ai cru devoir adopter son opinion dans la notice sur ce dernier; mais une note d'Antoine Schmid (*voyez* ce nom), qui m'a été envoyée de Vienne récemment, a fait renaître mes doutes. Schmid remarque que la réclamation de Lauremberg ne s'est produite que deux ans après la mort de Sartorius; et que, s'il y avait eu générosité pendant sa vie à garder le silence sur son prétendu larcin littéraire, cette générosité ne se serait pas démentie après sa mort, alors qu'il ne pouvait plus se défendre.

Sartorius s'est aussi rendu recommandable par des éléments de musique composés pour l'usage des élèves de l'école de Hambourg, qu'il a publiés sous ce titre : *Institutionum musicarum tractatio nova et brevis duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis præcepta breviter et dilucidè proponuntur, verum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur, et exemplis illustratur. Præmittitur oratio de hujus artis inventoribus, præstantia, utilitate. Item aliquot fugæ pro discipulis secundæ et tertiæ classis scholæ Hamburgensis. Auctore Erasmo Sartorio cantore; Hamburgi, imprimebat Jacobus Rebenlinus,* 1635, in-8° de treize feuilles non paginées. Mattheson a donné les titres des chapitres de ce livre, devenu déjà fort rare de son temps (*Ehrenpforte,* etc., p. 309), et dont il n'a fait connaître qu'un titre inexact; il a été suivi en cela par Forkel, Gerber, MM. Lichtenthal, Becker et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens.* Il eût été plus utile pour l'histoire de l'art et de la science de dire que dans le deuxième chapitre du premier livre, après avoir rapporté les nouveaux principes de solmisation de Henri de Putte, de Calvisius, de Lippius et de Hitzler, ainsi que les discussions de Calvisius et de Hubmeyer (*voyez* tous ces noms) sur ce sujet, Sartorius se montra ardent défenseur de l'ancienne solmisation par les muances. Mattheson a donné de justes éloges au discours sur l'excellence de la musique (*Encomium musicæ*) qui précède l'ouvrage. Ce morceau est remarquable par l'érudition et l'élégance de la latinité. Les exercices de solfége qui terminent l'ouvrage, sous le nom de fugues, sont des canons fort bien faits à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix.

SARTORIUS (Chrétien), musicien de la chambre du prince de Brandebourg, né à Querfurt au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un œuvre de

(1) *Memor. Hamburg.* Part. II, p. 622.
(2) *Loc. cit.*

motets pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec accompagnement de deux ou d'un plus grand nombre d'instruments, tels que violons, cornets, trombones, et basse continue, publié sous ce titre : *Unterschiedlicher teutscher nach der Himmelskron zielender hoher Fest-und Dank-Andachten Zusammenstimmung*, etc.; Nuremberg, 1658, in-fol.

SARTORIUS (Jean-Frédéric), musicien allemand, a composé le texte et la musique d'un opéra joué au théâtre de Prague, avec succès, en 1704, et dont le livret a été imprimé sous ce titre : *La Rete di Vulcano, burletta dramatica, dedicata e rappresentata alla Ser. Altezza Elett. Co. Palatino del Reno, nel teatro di Praga, poesia e musica del sign. D. D. D. da Giov. Frederico Sartorio*, 1704, in-4°.

SARTORIUS (Chrétien-Charles). Des lettres écrites de Mexico, en 1827 et 1828, sur la musique et la danse dans cette partie de l'Amérique du Sud, ont été publiées sous ce nom dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. VII, p. 199-217, et t. VIII, p. 1-24).

SASSADIAS (Jean-Sigismond), organiste et facteur d'instruments à Brieg, vivait en 1740. Ses clavecins étaient alors estimés (*voyez* Mattheson, *Grundl. einer Ehrenpforte*, p. 139).

SASSANI (Matteo), surnommé **MATTEUCCI** (*voyez* ce nom), fut un célèbre sopraniste. M. Farrenc, qui a fait un très-bon travail sur ce chanteur, et qui a bien voulu me le communiquer, y remarque avec justesse que j'ai eu tort de donner à Matteucci le prénom de *Matteo*, parce que *Matteucci* n'est précisément qu'un diminutif de *Matteo*. M. Farrenc fait, dans ce travail, des rapprochements ingénieux et des conjectures qui tendent à déterminer avec précision les époques de ses séjours en Espagne et à Naples; mais il est douteux qu'on parvienne jamais à la certitude à cet égard.

Il ne faut pas confondre *Matteucci* (ou *Sassani*) avec Mattucci (*Pietro*), autre sopraniste remarquable, né à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui, doué d'une voix d'une étendue extraordinaire et d'une égalité parfaite, joua, dans sa jeunesse, les rôles de femme au théâtre Argentina et y obtint des succès d'enthousiasme. Plus tard, il brilla sur les scènes principales de l'Italie, et se fit le plus grand honneur au théâtre de *la Scala*, à Milan, dans *la Conquista del Messico*, d'Ercole Paganini, en 1808.

SATTLER (Jean-Antoine), musicien de chambre de l'électeur de Bavière, a fait graver de sa composition six symphonies à six parties, op. 1; Nuremberg, 1756.

SATTLER (Henri), organiste et directeur de musique à Blankenbourg, dans le Harz, est né à Quedlinbourg, le 3 avril 1811. Sa musique d'église et ses pièces d'orgue indiquent du talent. Ses œuvres connues jusqu'à ce jour (1863) sont : 1° Six chants pour deux soprani, ténor et basse; Brunswick, Ed. Leibrock. 2° Sept *Lieder* à plusieurs voix; *ibid.* 3° Sept *Lieder* idem; *ibid.* Une analyse de ce dernier recueil se trouve dans la quarante-quatrième année de l'*Allgem. musikal. Zeitung*. n° 36. 4° *Harzensklänge* (les Sons du cœur), huit *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano; *ibid.* 5° Fugue pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 6° *Theoretisch-Praktische Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen* (Introduction théorique et pratique à l'étude du chant dans les écoles); Quedlinbourg, Ernst.

SATZL (Christophe), directeur de musique du couvent de religieuses, à Hall-sur-l'Inn, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Ecclesiastici concentus* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *vocibus concinendi;* Augsbourg, 1621. 2° *Concerti a* 2 *voci e* 3 *stromenti.* 3° *Cantiones genethliacæ ad Christi cunas, quinque vocum.* 4° *Hortus pensilis, seu motetti a* 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, con violini.* 5° *Cantate per Pasqua a* 5 *e* 6 *voci.* 6° *IX messe a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* Inspruck, 1646. 7° *Jubilus Davidicus seu psalmi* 2—5 *vocibus, mixto Chelium binario modulandi;* ibid., 1653, in-4°. 8° *Missæ quatuor novæ* 4, 5 *et pluribus vocibus concinendæ;* ibid., 1661.

SAUBERT (Jean), pasteur de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit à Altorf, le 26 février 1592, et mourut de la pierre, le 2 novembre 1646. A l'occasion d'une cantate qui fut exécutée dans cette église en 1623, il prononça un sermon imprimé sous ce titre : *Seelen Musik, wie dieselbe am Sonntage cantate 1623 in der Kirch zu Unser Lieben Frau gehœren worden, neben einer neuen-Jahrs Predigt;* Nuremberg, 1624, in-4°. Saubert y traite de la musique, de son origine, de sa nature et de son usage.

SAUER (Jean-Georges), né à Allerheim en Bavière, vers 1640, fit ses études à l'université de Wittenberg, et y soutint, le 17 juillet 1661, une thèse sur la division mathématique des intervalles des sons, qui a été im-

primée sous ce titre : *Ex mathematicis de musica sub præsidio viri clarissimi M. Johannis Wolfg. Rentschi publicè disputavit Johannes Georgius Sauer Allerheim. Suevos*; Wittenberg, 1661, in-4° de deux feuilles.

SAUER (Charles-Gottlob), mécanicien et facteur d'instruments à clavier, naquit dans le Brandebourg, vers 1750, se livra d'abord à la profession de menuisier, étudia ensuite la mécanique et s'établit à Dresde, en 1780, comme facteur d'instruments. Ses pianos ont joui d'une certaine réputation en Allemagne, à cette époque.

SAUER (Léopold), facteur d'instruments, travailla d'abord à Prague, vers la fin du dix-huitième siècle, puis s'établit à Vienne, y inventa un nouveau piano vertical, et, en 1804, l'*Orchestrion*, instrument composé du piano et de plusieurs jeux d'orgue.

SAUERBREY (Jean-Wilhelm-Christian-Charles), né le 22 août 1804, à Kœnigsée, dans la Thuringe, fut d'abord organiste à l'église Saint-Nicolas de Stade (Hanovre), puis de l'église Saint-Wilhadi, dans la même ville. Artiste de mérite, il commença à se faire connaître, en 1830, par la publication d'un recueil de cent trente-six mélodies chorales arrangées à quatre voix pour l'usage du duché de Brême ; cet ouvrage a pour titre : 136 *choral-melodieen vierstimmig ausgesetzt, und zunachst zum Gebrauche in den Herzogthümern Bremen und verden bestimmt;* Stade, chez l'auteur. Il a donné aussi un livre choral avec basse chiffrée pour l'accompagnement (*Choralbuch für den Herzogthümer Bremen, etc.*), op. 21 ; *ibid.* Comme organiste, Sauerbrey appartient à la nouvelle école représentée par Kühmstedt, Brösig, Meister et autres. Ses principaux ouvrages de musique d'orgue sont : 1° Douze pièces d'orgue, op. 4; Hanovre, Nagel. 2° Vingt préludes *idem,* pour les commençants, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 3° Douze pièces *idem,* op. 8; *ibid.* 4° Huit pièces *idem,* faciles, op. 16; Hambourg, Cranz. 5° Quatre conclusions fuguées et faciles, op. 28; Erfurt, Kœrner. 6° Prélude et fugue (en *ré*) ; *ibid.* Kœrner a aussi inséré deux préludes et fugues de Sauerbrey dans son *Postludienbuch für Orgelspieler.*

SAUNDERS (Georges), architecte anglais, est auteur d'un bon livre intitulé : *A Treatise on theatres, including some experiments on sound* (Traité sur les théâtres renfermant quelques expériences sur le son); Londres, 1790, in-4° avec planches. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Taylor, en 1818, un volume in-4°.

SAUNIER (....), luthier français, né dans la Lorraine, vers 1740, fut élève de Lambert, surnommé *le Charpentier de la lutherie.* Il s'établit à Paris, vers 1770, et se fit estimer par la bonté de ses violons. Il fut le maître de Picte.

SAUPPE ou **SAUPE** (Chrétien-Théophile), organiste à Glaucha, dans le comté de Schœnbourg, occupait déjà cet emploi en 1780, et le remplissait encore dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il naquit en 1754, à Wechselbourg, en Saxe. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin (1785). 2° Six sonatines de clavecin pour les amateurs. 3° Chants avec accompagnement de piano, suivis de sonatines à deux et quatre mains; Leipsick, Breitkopf, 1792. 4° *Le Soir,* de Matthison, avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1802. Saupe s'est fait connaître avantageusement, dès 1780, par un oratorio intitulé : *La Résurrection glorieuse de Jésus-Christ,* et par une cantate pour le jour de Pâques : ces ouvrages sont restés en manuscrit et se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

SAUR ou **SAURIUS** (André), *cantor* à Kiel, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition une grande cantate, qui fut exécutée pour la solennité de la prestation du serment au duc de Holstein; cet ouvrage a pour titre : *Glückwunschung in einer musikalischen Harmonie von* 7, 9 *bis* 15 *Stimmen;* Hambourg, 1661, in-fol.

SAURIN (Didier), fils aîné de Joseph Saurin, géomètre, naquit à Paris, vers 1692, et cultiva la musique. Il est auteur d'un livre intitulé : *La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel;* Paris, Ballard, 1722, in-4°.

SAUVAGE. Deux trouvères de ce nom ont vécu dans le treizième siècle : le premier, né à Arras, a laissé quatre chansons notées, qu'on trouve dans les manuscrits; l'autre, de qui nous n'en avons qu'une (Mss. de la Bibliothèque impériale, n°7222), était né à Béthune.

SAUVEUR (Joseph), géomètre, naquit à la Flèche, le 24 mars 1653. Jusqu'à l'âge de sept ans, il resta muet, et jamais il n'eut l'organe de la parole bien libre. Il fit ses études dans un collége de jésuites; mais son goût passionné pour le calcul l'empêcha de faire des progrès dans la littérature, tandis qu'il apprit

sans maître, et dans l'espace d'un mois, les six premiers livres des éléments d'Euclide. Arrivé à Paris, en 1670, il y suivit les leçons du physicien Rohault, et donna, pour subsister, des leçons de mathématiques. Parmi ses élèves, on compte le prince Eugène. En 1680, il obtint le titre de maître de mathématiques des pages de la Dauphine, et peu de temps après, le grand Condé l'engagea à écrire un traité sur la fortification des places. Le désir de joindre la pratique à la théorie conduisit Sauveur au siége de Mons, en 1691, où il prit part aux opérations les plus périlleuses. De retour à Paris, il s'y occupa de divers travaux relatifs aux mathématiques appliquées; mais l'objet qui finit par attirer toute son attention fut l'acoustique musicale; science nouvelle qui lui doit sa création, et dont il posa les bases. Ce choix de l'objet principal de ses recherches a cela de bizarre que Sauveur était sourd, avait la voix fausse, et n'entendait rien à la musique. Pour vérifier ses expériences, il était obligé de se faire aider par des musiciens exercés à l'appréciation des intervalles et des accords. Ainsi qu'on l'a très-bien remarqué, cette position de Sauveur rappelle celle du professeur Saunderson, aveugle de naissance qui, dans ses leçons sur la philosophie naturelle, expliquait les phénomènes de la lumière. Sauveur avait été nommé membre de l'Académie des sciences, en 1696; c'est dans les mémoires de cette compagnie savante qu'il donna les résultats de ses intéressants travaux. Il mourut le 9 juillet 1716, à l'âge de soixante-trois ans.

Depuis l'antiquité jusqu'à Sauveur, la théorie des rapports de sons était restée à peu près stationnaire : elle n'était basée que sur des nombres abstraits. Une seule expérience, attribuée à Pythagore dans une anecdote évidemment fausse, était tout ce qu'on pouvait citer pour la démonstration de cette théorie. Sauveur, le premier, imagina de chercher, dans l'examen des phénomènes de vibrations des corps sonores, les éléments de la science de l'acoustique. Ses premiers travaux en ce genre datent de 1696. L'année suivante, il dicta un traité de musique spéculative, dans ses leçons au Collége royal; mais il se refusa à la publication de ce traité, par des motifs qu'il a exposés dans son mémoire sur le *Système général des intervalles des sons*. Son point de départ fut un trait de génie. Il avait remarqué que les anciens ni les écrivains du moyen âge ne fournissent aucun moyen de retrouver l'unisson d'une des cordes de leurs systèmes musicaux, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer en partie l'obscurité qui enveloppe leur tonalité, non relative, mais absolue. Sauveur comprit donc que, pour donner une base à une tonalité quelconque, il est nécessaire de déterminer un son fixe pour point de comparaison, et que ce son ne peut être fixé que par le nombre de vibrations qu'il fait dans un temps donné; par exemple, dans une seconde. Mais la difficulté consistait à compter ces vibrations, même dans les sons graves où elles sont plus lentes que dans les sons aigus. Le moyen dont il se servit, en l'absence de tout instrument de précision, est ingénieux. Le son dont il voulait déterminer l'intonation en nombre de vibrations était l'*ut* grave, fourni par un tuyau d'orgue de huit pieds. Les facteurs avaient remarqué depuis longtemps que lorsque deux tuyaux d'orgue sonnent ensemble, il s'établit entre eux des *battements* lorsqu'il résulte une dissonance de leurs deux sons; et que ces battements ont lieu à des intervalles de temps égaux d'autant plus longs, que les intervalles musicaux sont plus petits entre les sons simultanés: « Sauveur (dit M. de Prony) vit l'explication de ce phénomène dans les coïncidences périodiques des oscillations des colonnes d'air respectives en mouvement dans chaque tuyau : lorsque ces coïncidences ont lieu, les deux oscillations contemporaines font sur l'organe de l'ouïe une impression plus forte que lorsqu'elles sont successives. Supposons que le rapport des nombres respectifs d'oscillations soit celui de huit à neuf; chaque huitième oscillation du tuyau le plus grave, et chaque neuvième du plus aigu, auront lieu ensemble, et frapperont l'oreille par un *battement* qui ne se reproduira qu'à la fin de la période suivante, de huit pour l'un, et de neuf pour l'autre. » Il résulte de là que comptant les battements qui se font dans une seconde, puis multipliant ces battements par les nombres des rapports de proportions des deux tuyaux, on trouve le nombre absolu d'oscillations fait par chacun d'eux dans le même espace de temps. C'est ainsi que Sauveur trouva que l'*ut* grave du tuyau de huit pieds fait cent vingt-deux vibrations dans une seconde. Cet *ut* est celui du ton d'orgue de son temps; à Paris l'*ut* grave du violoncelle, qui correspond à cette note, est élevé jusqu'à cent trente et une vibrations; à Bruxelles, cette même note est élevée jusqu'à cent trente-quatre. Il est à remarquer que l'application qu'il fit ensuite du problème aux cordes vibrantes lui donna pour celles-ci des nombres de vibrations doubles de ceux des

oscillations trouvées pour les tuyaux ; mais il explique fort bien comment cette dissidence apparente confirme ses résultats au lieu de les infirmer. Sauveur fut aussi le premier qui analysa les phénomènes des sons harmoniques, et qui en donna une théorie, devenue la base du système d'harmonie de Rameau. A l'égard des applications qu'il voulut faire ensuite à la musique de ses découvertes en acoustique, il se trompa comme se sont trompés tous les géomètres qui ont essayé d'entrer dans le domaine de l'art, et ce qu'il a laissé sur ce sujet ne peut être d'aucune utilité. Les mémoires de l'Académie royale des sciences, où Sauveur a exposé ses découvertes et ses idées, sont : 1° *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et instruments de musique* (1700 et 1701) 2° *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702). 3° *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre* (1707). 4° *Table générale des systèmes tempérés de musique* (1711). 5° *Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes* (1713).

SAUZAY (Eugène), professeur de violon au Conservatoire impérial de Paris, est né dans cette ville, le 14 juillet 1809. Fils d'un amateur éclairé des arts, qui était préfet de l'Empire et membre du Corps législatif, il puisa dans sa famille le goût de ces mêmes arts et s'attacha particulièrement à la musique. Les premières leçons de son instrument lui furent données par Vidal, artiste de mérite, qui était second violon des quatuors de Baillot. En 1824, M. Sauzay entra au Conservatoire où il reçut d'abord les leçons de Guérin, répétiteur de Baillot, et l'année suivante, il devint élève de cet artiste célèbre. Le second prix de violon lui fut décerné dans cette même année, 1825. Devenu élève de Reicha, à la même époque, il étudia le contrepoint sous sa direction. En 1827, il obtint, au concours, le premier prix de violon et le second prix de fugue. Au concert d'inauguration de la Société des artistes du Conservatoire, qui eut lieu le 9 mars 1828, M. Sauzay exécuta avec succès un concerto inédit de Rode, que ce célèbre violoniste avait envoyé à Baillot, son ami, en le lui recommandant. Peu d'années après avoir obtenu son premier prix de violon, M. Sauzay fit partie du célèbre quatuor de Baillot, remplaçant d'abord Vidal, qui venait d'être nommé chef d'orchestre du Théâtre-Italien, et plus tard succédant à Urhan (*voyez* ce nom), jusqu'à la dernière séance, qui eut lieu en 1840. L'amitié qui unissait Baillot à son élève fut plus intime encore lorsque M. Sauzay devint son gendre. Déjà ce jeune artiste fixait sur lui l'attention publique par son double talent d'exécution et de la composition, à laquelle il se livrait autant que le lui permettaient ses nombreux élèves, appartenant aux premières familles de France. Il avait établi, dans une société d'amis et de connaisseurs, des séances de musique classique auxquelles prenaient part le violoncelliste Norblin et le pianiste Boely (*voyez* ce nom), remplacés plus tard par Franchomme, le fils aîné de M. Sauzay et madame Sauzay, digne fille de Baillot, qui y fit entendre la série des concertos de Mozart. En 1849, ces séances devinrent publiques et furent données, soit chez M. Sauzay, soit dans la salle Pleyel, quelquefois avec un orchestre. En 1840, M. Sauzay avait été nommé premier violon de la musique du roi (Louis-Philippe) ; il est aujourd'hui chef des seconds violons de la musique de l'empereur Napoléon III. En 1860, après la mort de Girard, il a été nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris. Il est chevalier de la Légion d'honneur. Les ouvrages publiés de cet artiste distingué sont : 1° Fantaisie sur *Zampa*, pour piano et violon, op. 1 ; Paris, Meissonnier. 2° Allegro et rondo *idem*, op. 2 ; Paris, Prilipp. 3° *Sweet home* (air irlandais), op. 3 ; *ibid*. 4° Trois romances sur des paroles de Ronsard, op. 4 ; Paris, Richault. 5° Fragments des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, de Racine, op. 5 ; *ibid*. 6° Cinq pièces pour piano et violon, dédiées à madame Kiéné, op. 6 ; *ibid*. 7° Pièce en trio pour piano, violon et alto, op. 7 ; Paris, Richault. 8° Trio pour violon, alto et basse, op. 8 ; *ibid*. Cet ouvrage a été reproduit en Allemagne. 9° Pièces à quatre mains pour piano, op. 9 ; *ibid*. 10° Trois anciennes chansons, op. 9 (*bis*) ; *ibid*. 11° *Andante* de sérénade pour piano, op. 10 ; *ibid*. 12° Trois anciennes chansons pour piano, op. 11 ; *ibid*. 13° *Symphonie rustique*, réduite pour piano à quatre mains, op. 12 ; *ibid*. 14° *Études harmoniques pour violon*, op. 13 ; *ibid*. 15° *Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor* ; Paris, l'auteur, 1861, gr. in-8° de cent soixante-treize pages. Ouvrage d'analyse où l'on remarque de la justesse dans les observations et qui renferme un bon catalogue thématique et raisonné des quatuors, quintettes et trios de ces grands musiciens.

SAVARD (Marie-Gabriel-Augustin), né à Paris, le 21 août 1814, fut admis aû Conservatoire de cette ville, le 23 janvier 1837, comme élève d'harmonie, et y reçut les leçons de M. Bazin (*voyez* ce nom), puis étudia le contrepoint et la composition sous la direction de M. Le Borne. Il obtint l'accessit de cette science en 1841; le second prix lui fut décerné au concours dans l'année suivante. Ses études étant terminées en 1843, il fut nommé, peu de temps après, professeur de solfége dans la même institution. M. Savard s'est fait connaître avantageusement par les livres dont voici les titres: 1° *Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire impérial de musique;* Paris, Maho, 1853, deux volumes grand in-8° Bien que ce livre soit annoncé comme *théorique et pratique,* c'est une simple méthode d'enseignement pratique de l'harmonie écrite; méthode un peu lente et trop chargée de détails. L'auteur partage l'erreur générale des écoles française et allemande, d'après laquelle on considère l'étude de l'harmonie comme celle de l'art d'écrire, qui ne réside que dans la science du contrepoint. Les Italiens anciens avaient mieux compris la pratique de l'harmonie, en la bornant à l'étude des *partimenti,* qui formait l'oreille harmoniquement. L'harmonie, comme science, est purement théorique; je l'ai enseignée en huit leçons au grand organiste Lemmens et au compositeur Benoît, 2° *Manuel d'harmonie;* ibid., un volume gr. in-8°. 3° *Principes de la musique;* Paris, A. Durand, libraire, et Girod, éditeur de musique, 1861, un volume grand in-8°. Bon ouvrage basé sur une méthode analytique. 4° *Recueil de plain-chant d'église, transcrit en notation moderne et harmonisé à trois et à quatre voix;* Paris, Regnier Canaux. 5° Plusieurs motets; *ibid.*

SAVART (Félix), physicien distingué, né à Mézières, le 30 juin 1791, était fils d'un ingénieur en instruments de mathématiques, d'abord attaché à l'école de cette ville, puis à l'école d'artillerie et du génie de Metz. C'est dans cette dernière ville que Savart fit ses études. Élevé au milieu des arts mécaniques, et accoutumé de bonne heure à la précision dans les travaux manuels de ces arts, il acquit la dextérité de main, si nécessaire dans les expériences de physique auxquelles il se livra plus tard. Après avoir terminé ses études littéraires, Savart résolut d'embrasser la profession de médecin et se fit recevoir comme élève interne dans l'hôpital militaire de Metz, y remplit les fonctions de sous-aide pendant plusieurs années, puis, au moment d'être atteint par la conscription, s'engagea dans un bataillon du génie, où il fut nommé chirurgien élève. Libéré du service en 1814, il se rendit à Strasbourg pour y obtenir le doctorat en médecine; mais le retour de Napoléon de l'île d'Elbe, en 1815, et les événements qui en furent la suite, retardèrent sa réception jusqu'en 1816. Le désir d'augmenter ses connaissances en médecine le fit rester encore un an à Strasbourg; après quoi il retourna à Metz, où il se proposait d'exercer sa profession; mais se retrouvant de nouveau dans les ateliers de l'école d'artillerie et du génie, il y reprit le goût des arts mécaniques, et y joignit l'étude de la physique et de la chimie qui, d'abord simple délassement, devint bientôt une vocation passionnée, et l'objet de toutes ses méditations. Les découvertes de Chladni dans l'acoustique attirèrent particulièrement son attention; mais, en rendant justice à la sagacité de ce savant, il aperçut ce qui manquait à l'examen des faits présentés par lui, et à la démonstration de ses principes. Livré dès lors à une multitude d'expériences délicates sur les vibrations des corps sonores, où il portait autant de dextérité que d'attention, il imagina, vers la fin de 1817, un violon trapézoïde qu'il présenta deux ans après à l'examen de l'Académie des sciences, avec un *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet.* Arrivé à Paris, pour y faire imprimer une traduction du traité de Celse, *De re medicâ,* à laquelle il avait travaillé pendant plusieurs années, il se présenta chez Biot, professeur au Collége de France, qui faisait alors un cours public d'acoustique, et il lui communiqua le résultat de ses recherches. Frappé de l'importance de ces découvertes et de la nouveauté des faits, le célèbre professeur en fit l'objet d'une de ses leçons, et, par là, fixa l'attention publique sur Savart. Résolu de se livrer exclusivement aux études de la physique et de l'acoustique, celui-ci, d'après les conseils de ce savant, renonça à la carrière de la médecine, et continua ses expériences sur les vibrations de toute espèce. A la recommandation de Biot, il avait obtenu une place de professeur de physique dans un institution particulière, à laquelle il resta attaché jusqu'à sa nomination de conservateur du cabinet de physique, et de professeur d'acoustique au Collége de France. Cette nouvelle position lui procura les moyens

de continuer ses expériences sur une plus grande échelle, et toutes les parties de l'acoustique lui durent successivement des découvertes intéressantes. L'Académie royale des sciences lui accorda la récompense la plus flatteuse de ses travaux, en l'admettant dans son sein, le 5 novembre 1827. Devenu libre de tous soins, et n'ayant plus à s'occuper que de la science, il s'y livra sans réserve, employant presque toutes les journées à faire des observations, et rédigeant le soir les idées qu'elles lui avaient suggérées. La théorie de la construction des instruments de tout genre; les phénomènes de vibration et de résonnances des corps de toute forme, de toute dimension et de toute nature; les limites de la sensibilité de l'ouïe; les moyens de transmission et de renforcement du son; l'analyse de l'appareil vocal chez l'homme et chez les oiseaux; enfin, d'autres recherches sur la structure de différents corps solides, l'occupèrent tour à tour, et furent pour lui la source d'une infinité de découvertes ou de vues ingénieuses. Observateur dévoué, il n'accordait sa confiance aux faits les moins contestés qu'après qu'il les avait soumis à l'examen le plus scrupuleux. Telles étaient même ses préventions à cet égard, qu'il contestait les rigoureuses déductions du calcul, lorsqu'elles lui paraissaient contredire les faits de l'expérience; disant qu'il y avait souvent, dans les opérations du mathématicien le plus habile, un point de départ vicieux, en ce que quelque circonstance inobservée n'était point entrée dans les éléments du calcul. C'est ainsi qu'il a toujours nié la possibilité d'une bonne théorie mathématique des surfaces vibrantes avant que l'observation en ait constaté tous les phénomènes. Cet homme si patient, si ingénieux, si dévoué à la science, a cessé de vivre, parvenu à peine à l'âge de cinquante ans, au mois de mars 1841.

Les principes généraux déduits des observations de Savart, et sur lesquels il a basé la théorie de la construction des instruments, sont ceux-ci : 1° Quand deux ou un plus grand nombre de corps, quel que soit d'ailleurs leur état, sont en contact immédiat, et qu'on en ébranle un directement, ils produisent tous le même nombre de vibrations dans le même temps; 2° toutes leurs vibrations suivent des directions parallèles entre elles; 3° le renforcement du son d'un corps quelconque, par exemple d'une corde, dépend de la simultanéité des vibrations des corps avec lesquels cette corde est en contact; et ce renforcement est porté à son plus haut point lorsque les corps ébranlés par communication se trouvent dans des conditions telles, que s'ils étaient ébranlés directement, ils produiraient le même nombre de vibrations que le corps mis primitivement en jeu. Savart a développé ces principes dans les ouvrages suivants : 1° *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences, le* 31 *mai* 1819, *suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux-arts, par MM. Haüy, Charles, de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesueur, Biot, rapporteur;* Paris, Deterville, 1819, in-8° de cent dix-huit pages, avec trois planches. Ce mémoire est aussi imprimé dans les *Annales de physique et de chimie* (t. XII, pages 229 et suivantes). 2° *Mémoire sur la communication des mouvements vibratoires entre les corps solides* (*Annales de chimie et de physique,* t. XIV, juin 1820). 3° *Recherches sur les vibrations de l'air* (ibid., t. XXIV, septembre 1823). 4° *Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général* (ibid., t. XXV, janvier, février et mars 1823). Parmi les autres travaux de Savart, relatifs aux vibrations sonores et à leurs communications, il faut encore ranger : 5° *De l'influence exercée par divers milieux sur le nombre des vibrations des corps solides* (ibid.). 6° *Note sur la communication des mouvements vibratoires par les liquides* (ibid., t. XXXI, mars 1826). 7° *Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe* (ibid., t. XXVI, mai 1824). 8° *Des sons produits dans l'expérience de M. Clément* (ibid.). Le mémoire donné en 1762, par Daniel Bernouilli, *sur les vibrations de l'air,* avait fourni toute la théorie des instruments à vent jusqu'à Savart; celui-ci, reprenant le travail du savant géomètre, soumit à un grand nombre d'expériences les colonnes d'air, sous des formes très-variées; examina les influences des parois de diverses natures, et compléta son travail par des observations délicates sur les membranes. De ces travaux sortirent des lois aussi remarquables par leur simplicité que par leur généralité, par exemple, celle-ci : « Les nombres des vibrations de masses d'air » de formes semblables sont proportionnels » aux dimensions linéaires de ces mêmes » masses d'air; loi qui se vérifie pour les » masses d'air cubiques, prismatiques, car- » rées, cylindriques, de même que pour celles » qui sont sphériques, prismatiques, triangu-

» laires, etc. » Toutefois cette loi et plusieurs autres, qui ne peuvent être rapportées ici, ne se vérifient que dans le cas où les parois des tuyaux peuvent être considérées comme absolument inflexibles; car, lorsqu'elles peuvent céder à la réaction élastique de l'air, il se produit une autre classe de phénomènes soumis à d'autres lois, et dont l'étude a conduit Savart à des considérations nouvelles sur le mécanisme de la voix humaine et du chant des oiseaux. On sait que dans les tuyaux d'orgue, et généralement dans un tube à bouche, la gravité du son est proportionnelle à la longueur de la colonne d'air contenue dans le tube : d'où l'on déduit, *à priori*, l'intonation d'un tuyau d'orgue à bouche, en raison de ses dimensions longitudinales; tandis que la gravité relative des tuyaux à anche dépend des dimensions de celle-ci, mise en vibration par l'action de l'air. Mais Savart, faisant des observations sur des tuyaux à parois molles, tels que les tuyaux de parchemin, reconnut que ces parois, cédant à la réaction de l'air, faisaient produire aux tuyaux des sons beaucoup plus graves que ceux de même dimension en matière rigide, et que cette gravité augmentait encore lorsque la membrane était humectée. Ces faits furent pour Savart un trait de lumière : il en déduisit la théorie du mécanisme de la voix, contrairement aux théories de MM. Cuvier, Dutrochet, Magendie et Biot, qui assimilent les fonctions de l'appareil vocal à celles d'un instrument à anche, et revint au système de Galien, qui en faisait un instrument du genre des flûtes, mais en démontrant, par ses expériences sur les tuyaux à parois molles et humides, les causes qui font produire des sons graves au larynx, malgré les courtes dimensions de son tuyau; ce que Galien n'avait pu faire, vu l'état borné des connaissances de son temps. Les résultats des travaux de Savart sur ces sujets intéressants ont été consignés dans les écrits suivants : 8° *Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air* (*Annales de physique et de chimie*, t. XXIX, août 1825). 9° *Mémoire sur la voix humaine* (ibid., t. XXX, septembre 1825). 10° *Mémoire sur la voix des oiseaux* (ibid., t. XXXII, mai et juin 1826). Enfin, un des plus curieux objets des recherches de Savart est la détermination des limites de la sensibilité de l'oreille dans la perception et l'appréciation des sons excessivement graves ou aigus. Par des appareils ingénieux de son invention, il démontra que ces limites sont plus étendues qu'on ne l'avait cru, d'après les observations précédentes; par exemple, qu'il est possible de faire apprécier à l'oreille des sons plus graves que celui qui est produit par un tuyau ouvert de trente-deux pieds. Il a traité ce sujet dans un mémoire inséré parmi les *Annales de physique et de chimie*, t. XL. Il n'entre pas dans l'objet de cette notice d'examiner les résultats des travaux de Savart dans l'application des phénomènes de vibration à l'égard de la structure de certains corps solides. Ce savant, qui a tant fait pour la théorie de la construction des instruments, en a construit lui-même de toutes les formes. M. Marloye, fabricant d'appareils d'acoustique, à Paris, a exécuté la plupart de ceux que Savart a inventés, tels que des tuyaux d'orgue de diverses formes et matière, à bouche fixe ou mobile et à anches de différents systèmes; séries de plaques avec leurs supports et montures pour la loi des vibrations; lames en métal et en bois pour la théorie des vibrations transversales; verges en cuivre et en bois pour les vibrations longitudinales; timbres avec tuyaux renforçants; sonomètres; appareils pour la transmission des vibrations, et autres pour déterminer les limites de la sensibilité.

Parmi les travaux les plus importants de Savart, et qui ont donné les résultats les plus utiles dans l'application, se présentent ses recherches sur les principes de la construction des instruments à archet. Plus de vingt années furent employée par lui en observations sans cesse renouvelées pour la détermination de bases certaines. Ainsi qu'il l'a déclaré dans son cours de physique expérimentale, professé au Collége de France pendant l'année scolaire 1838-1839, il n'atteignit son but qu'après des expériences réitérées et variées de mille manières sur un grand nombre de violons de Stadivarius et de Guarnerius, ainsi que sur des débris d'instruments de ces grands artistes. On peut voir l'analyse de ces résultats dans mon *Rapport sur les instruments de musique mis à l'Exposition universelle de Paris, en* 1855 (tome II de la grande édition officielle, in-4°, 27me classe, pp. 684-690) et dans mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius*, etc., (pp. 80-96). Savart avait préparé une rédaction définitive des principes exposés dans son cours sur ce sujet; mais la mort l'a empêché d'achever ce travail.

SAVERIEN (Alexandre), mathématicien et littérateur, naquit à Arles, en 1720. Après avoir fait ses études à Marseille, il reçut, à vingt ans, le brevet d'ingénieur de la marine.

Plus tard, il abandonna cette carrière pour se livrer à la culture des sciences et des lettres. Il mourut pauvre, à Paris, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 28 mai 1805. Saverien est auteur de plusieurs ouvrages relatifs à la science de la marine, et de travaux de littérature, parmi lesquels on remarque une *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences exactes, et dans les arts qui en dépendent. Deuxième édition;* Paris, 1775-1778, quatre volumes in-8°. On y trouve une histoire abrégée de l'acoustique et de la musique (t. II, p. 344-384). La première édition a paru à Paris, en 1766, un volume in-8°.

SAVETTA (Antoine), compositeur, né à Lodi, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incoronata*, dans cette ville. On a imprimé de sa composition : 1° *Madrigali a 5-8 voci, fatti nelle nozze delli molto illustri Signori Lancillotto Corredi e Claudia Carminati, libro* 1^mo^, *opera* 5; Venise, 1610, in-4°. 2° II. *Messe a* 6 *voci;* Venise, 1616. 3° *Salmi*, ibid., 1620. 4° *Messe e salmi;* ibid., 1638. 5° *Messe a 4-8 voci*. 6° *Messe e salmi a* 9 *voci;* Venise, 1639. 7° *Messe concertate a* 8 *voci*, ibid., 1639. 8° *Salmi a* 5 *voci*. 9° *Litanie ed antifonie a* 8 *voci*, Venise, 1641. L'abbé Baini cite, dans la note 636 de ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pieruigi de Palestrina*, des motets à seize et à vingt-quatre voix, de Savetta.

SAVJ (Alphonse), compositeur et violoncelliste, naquit à Parme, le 21 décembre 1773. Après avoir étudié les belles-lettres à l'université de Parme, il reçut des leçons de violoncelle de Gaspard Ghiretti, de Naples, et étudia le contrepoint sous le même maître, pendant neuf années. Il a écrit plusieurs messes, psaumes et autres morceaux de musique d'église, parmi lesquels on a remarqué la messe et les vêpres à quatre voix et orchestre qu'il composa pour la duchesse Marie-Amélie de Parme, et qui furent exécutées le 15 août 1802. Savj a écrit aussi plusieurs opéras bouffes pour le théâtre de Parme, des symphonies, duos, trios et quatuors pour violon et basse. On a gravé de lui deux œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, le premier, dédié à Paer, le second, à Rolla. Cet artiste était, en 1812, violoncelliste accompagnateur au théâtre de Parme. On n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière.

SAVJ (Louis), compositeur dramatique, né à Florence, est mort dans cette ville, à la fleur de l'âge, le 4 janvier 1842. Son premier ouvrage, *le Cid*, fut joué à Parme en 1834, et ne réussit pas. Plus heureux à Florence, en 1838, il y vit applaudir son opéra sérieux *Caterina di Cleves*, qui eut aussi de brillants succès à Rome, à Milan, et dans plusieurs autres villes d'Italie. Son *Adelson e Salvina* fut également bien accueilli à Florence, en 1839, et à Rome, deux ans après. En 1840, il donna, dans sa ville natale, *l'Avaro*, joué plus tard à Naples et à Brescia. En 1841, il écrivit, pour le théâtre de Gênes, *Un Episodio di San Michele*, qui fut sa dernière production.

SAVINELLI (...), professeur de chant à Milan, vers 1820, a publié un recueil d'études de chant, sous le titre de *Vocalizzi per tenore;* Milan, Ricordi.

SAVIONI (Mario), né à Rome, vraisemblablement vers 1615, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, pour y chanter le contralto, le 16 mars 1642. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Deux livres de motets à voix seule; Rome, Mascardi, 1650, et 1676, *ibid.* 2° Quatre livres de madrigaux à trois voix; *ibid.*, 1660-1672. 3° *Madrigali morali e spirituali a* 5 *voci concertati;* Rome, Belmonti, 1668, in-4°. 4° *Cantate morali e spirituali a* 3 *voci;* Rome, Phei, 1660, in-4°. On trouve des motets de ce musicien dans la *Scelta di motetti a* 2 *e* 3 *voci*, publié par Caifabri, à Rome, en 1667, et dans la *Collezione di motetti, a* 1-4 *voci*, mise au jour par le chanoine *Silvestri da Barbarano;* Rome, Lazzari, 1668. Le portrait de Savioni, à l'eau-forte, se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 202), d'Adami de Bolsena.

SAX (Charles-Joseph), facteur d'instruments à Bruxelles, offre un des exemples les plus remarquables de ce que peuvent produire l'intelligence et la volonté abandonnées à elles-mêmes. Il est né à Dinant (sur la Meuse), en 1795. Dès son enfance, il se livra à l'étude de l'architecture : à treize ans, il avait achevé son cours de cette science, et savait dessiner un plan comme aurait pu le faire un artiste beaucoup plus âgé. Son penchant pour tout ce qui se rattachait à cet art le fit entrer dans un atelier de menuiserie, où la promptitude de son esprit, son adresse et sa force physique lui firent faire de si rapides progrès, qu'il fut en peu de temps un très-habile ouvrier. Ayant appris aussi la musique, il entra dans une de ces sociétés d'harmonie qui se trouvent en grand nombre dans la Belgique; mais destiné

à y jouer du serpent, il n'était pas assez riche pour acheter cet instrument. Un amateur le tira d'embarras en lui prêtant un serpent de la fabrique de Bauduin, de Paris; Sax le prit pour modèle et s'en fit un dont la justesse et la sonorité égalaient celles de l'instrument du facteur. Ce coup d'essai décida plus tard de sa vocation. A quinze ans, il se rendit à Bruxelles, et y étudia l'ébénisterie dans les meilleurs ateliers. Rappelé bientôt chez ses parents, il ne retourna à Dinant qu'après avoir fait une table incrustée d'ornements en cuivre et de bois de diverses couleurs qui fut considérée comme un chef-d'œuvre. Ayant été appelé à Gand en qualité de mécanicien dans la fabrique de machines à filer de M. Bauwens, la plus considérable qu'il y eût alors non-seulement en Belgique, mais en France, Sax y fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté, qu'en peu de temps il parvint au grade de chef d'atelier. La chute de l'empire français entraîna celle de ce bel établissement, et l'intéressant artiste se trouva sans emploi. Des offres avantageuses lui furent faites pour le fixer à Dinant; mais préoccupé du désir de se livrer à la fabrication des instruments, il refusa ces offres et alla se fixer à Bruxelles.

Il y avait une sorte de témérité à vouloir établir alors en Belgique une manufacture d'instruments à vent par un homme étranger à cette fabrication, et qui n'avait pour lui que son instinct et l'habileté de main acquise dans d'autres travaux mécaniques. D'ailleurs, dépourvu des outils nécessaires et n'ayant pour le seconder aucun ouvrier capable, il lui fallait tout créer sans argent et sans autres ressources que lui-même. Le génie, qui triomphe de tous les obstacles, sut remplir ici sa mission. Grâce à la connaissance qu'il avait du travail des métaux et des bois, Sax se mit à fabriquer les outils, machines et appareils propres à creuser les instruments en bois, multiplia les essais pour la perce de ces instruments, et parvint ainsi à faire des serpents et des flûtes de bonne qualité, avec des peines infinies et des dépenses malheureusement trop considérables pour ses ressources. Encouragé par ses succès, il agrandit bientôt sa fabrication, en y joignant les clarinettes et les bassons. En 1818, sa réputation était déjà assez bien établie pour que le roi des Pays-Bas le nommât facteur des instruments de sa cour. La formation des musiques de régiments belges lui procura de nouveaux moyens de succès, en 1819, en lui faisant obtenir la fourniture de presque tous les instruments. Lui-même il faisait l'éducation de tous ses ouvriers, en s'initiant à tous les détails par son expérience propre. A la première exposition de l'industrie belge, en 1820, la première médaille lui fut décernée pour des produits mis en parallèle avec ce que la France et l'Allemagne pouvaient fournir de meilleur; et le gouvernement prit la résolution de seconder les efforts de cet homme ingénieux, en lui accordant diverses sommes en prêt sans intérêt. Des travaux si multipliés lui occasionnèrent, par l'excès de la fatigue, une maladie dont la durée fut de quinze mois, et qui le conduisit aux portes du tombeau. A peine convalescent, il se décida, en 1822, à faire entrer dans sa fabrique la construction des instruments de cuivre, où il n'obtint pas moins de succès que dans les autres. En 1824, il mit en vente plusieurs instruments de ce genre, à la tête desquels il faut placer le *cor omnitonique*, dont j'ai analysé les avantages dans la *Revue musicale* (t. XIV). Cet instrument, à l'aide d'un piston qu'on fait avancer ou reculer d'environ six lignes, sur une échelle graduée, donne tous les changements de tons, en mettant en communication le corps de l'instrument avec des tubes plus ou moins longs.

A l'exposition de l'industrie faite à Harlem, en 1825, Sax présenta non-seulement toutes les espèces d'instruments à vent, en cuivre et en bois, mais des violons et altos de grand et de petit patron. La bonne qualité de son des produits de sa fabrique lui fit décerner la première médaille. Dès lors, il avait déjà rendu la Belgique indépendante de l'étranger pour tous les instruments d'harmonie et de symphonie; mais bientôt il donna une plus grande extension à sa fabrique, en exportant des instruments dans les diverses contrées de l'Europe, dans le Levant et en Amérique. Le gouvernement l'encouragea encore dans ses efforts, en lui accordant une avance de dix mille florins. Pendant les années 1826 et 1827, Sax créa un nouveau système d'instruments de cuivre par lequel il fait parcourir toute l'échelle des tons sans corps de rechange, sans pistons ni cylindres. Un nouveau piano, une harpe à clavier et une guitare nouvelle dont la disposition des cordes est telle, que ses sons égalent l'intensité de ceux de la harpe, furent aussi combinés et dessinés par lui dans ce même temps, et furent l'objet de quatre brevets d'invention que le gouvernement accorda gratuitement à l'inventeur, à titre d'encouragement.

Dans ce qui vient d'être énuméré, il y aurait de quoi remplir la carrière de plusieurs

hommes ingénieux ; cependant, depuis longtemps, Sax était préoccupé de la nécessité de ramener la construction des instruments à vent à une théorie générale et positive, de laquelle découleraient toutes les améliorations partielles pour chacun d'eux. La difficulté était grande, car jusqu'ici les physiciens ont laissé cette partie de la science dans un état imparfait. La révolution de septembre 1830, en faisant fermer pour quelque temps les ateliers de M. Sax, lui laissa le loisir nécessaire pour méditer ce sujet important. Enfin, une illumination soudaine lui fit trouver la loi infaillible à l'aide de laquelle il divise les corps sonores, et mesure la colonne d'air contenue dans les tubes. Dès lors, il put donner à ces tubes des proportions relatives à la quantité d'air qu'ils doivent contenir, et combinées de manière à rendre les sons les plus purs et les plus justes, en établissant l'équilibre entre les éléments qui les composent. Écoutons le savant acousticien Savart, dans son appréciation de ces découvertes qui lui avaient été communiquées par M. Sax :

« M. Sax a découvert les lois qu'aucun traité » d'acoustique n'a pu lui enseigner; car, il » faut l'avouer, les savants travaux des Bernouilli, des d'Alembert, des Euler, et même » des Lagrange n'ont été que de peu d'utilité » à la facture. Leurs théories des sons et leurs » calculs n'ont jamais pu la guider dans le » percement des tubes extracylindriques » (*Rapport sur l'exposition de l'industrie* » *française*, en 1839). » Plus loin Savart ajoute : « M. Sax a renversé de fond en comble » le système actuel des instruments de cuivre. » De ses débris refondus il a procréé deux nou» velles familles d'instruments à clefs, en » cuivre et en bois, dont la partie la plus » faible est supérieure aux meilleures parties » des autres. Les sons plus pleins, plus forts » et d'une parfaite égalité, s'allient à une éco» nomie de clefs et à une plus grande étendue » de l'échelle chromatique. Ce système ren» ferme toute une série, à partir du plus petit » bugle ou trompette à clefs jusqu'à l'ophi» cléide. L'alto, la basse, la contrebasse et le » *bourdon* offrent des sons inconnus et chargés » de couleurs nouvelles (*ibid.*). » Enfin, Savart s'exprime ainsi dans un autre endroit : « M. Sax père nous a donné une preuve évi» dente et matérielle de la division des instru» ments à vent sur une flûte percée d'une » vingtaine de grands trous qui donnaient la » gamme chromatique la plus exacte et la plus » pleine que nous ayons jamais entendue. Ces » trous avaient été percés du premier coup, » sans tâtonnement et à l'aide de son compas. » Il en est résulté pour nous la conviction » que M. Sax possède la loi des vibrations » d'une manière infaillible, et que les trous » les plus grands donnent les sons les plus » pleins. En forçant le souffle, sa flûte octavie » deux ou trois fois avec la plus grande jus» tesse (*ibid.*). »

La beauté des produits de la fabrique de M. Sax, mis à l'exposition de l'industrie de Bruxelles, en 1835, a fait accorder à cet artiste distingué, par Sa Majesté le roi des Belges, la décoration de chevalier de l'ordre de Léopold, le 25 octobre 1836. M. Sax s'est fixé à Paris, près de son fils Adolphe, en 1853.

SAX (Antoine-Joseph), connu sous le nom d'**ADOLPHE SAX**, s'est rendu célèbre par son génie d'invention et par l'énergie de caractère qu'il a déployée dans une lutte de plus de quinze années contre une formidable association de spoliateurs qui, lui disputant la réalité des perfectionnements qu'il apportait dans le domaine des instruments à vent, s'en emparaient et le plongeaient dans la misère, tandis qu'ils s'enrichissaient de ses dépouilles.

Aîné des onze enfants du facteur d'instruments qui est l'objet de l'article précédent, Adolphe Sax est né à Dinant, sur la Meuse, le 6 novembre 1814. Dès ses premières années, il commença à se servir d'outils pour fabriquer des jouets dans l'atelier de son père, et il apprit les éléments de la musique et du chant. Devenu plus tard élève du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut les leçons du professeur Lahou pour la flûte. Déjà habile ouvrier à l'âge où d'autres commencent l'apprentissage, il savait, à douze ans, tourner les pièces d'une clarinette, mouler les clefs, les fondre, les polir et les ajuster. Bientôt il comprit la nécessité de jouer de cet instrument, pour en perfectionner la construction : il choisit pour son maître M. Bender, chef de la musique du régiment des guides belges et clarinettiste distingué. Ses progrès furent rapides, et peu d'années lui suffirent pour acquérir un talent remarquable. Le compositeur allemand Küffner, l'ayant entendu dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1834, fut charmé de sa rare habileté et lui dédia un œuvre de duos pour deux clarinettes. Adolphe Sax mit à l'exposition de l'industrie belge, en 1835, une clarinette à vingt-quatre clefs, de son invention, qui lui valut une mention honorable. Défectueuse au point de vue de la sonorité, cette invention avait pour objet la justesse absolue

des intonations, laquelle ne peut être obtenue, sans nuire à la beauté du son, que par une modification de la perce. Quelques années de méditations conduisirent Adolphe Sax à la conviction que le problème à résoudre était là : les études auxquelles il se livra eurent pour but de lui en faire trouver la solution. La clarinette avait deux défauts essentiels, que n'avaient pu faire disparaître les travaux de plusieurs facteurs, à savoir l'inégalité de timbre de quelques-unes de ses notes, et l'imperfection de la justesse. Par le mode de vibration qu'imprime à la colonne d'air la conformation de son bec et de son anche, la clarinette n'octavie pas, comme les autres instruments à vent, mais *quintoie* à la double octave. De là vient que la qualité bonne ou mauvaise des sons graves se reproduit exactement à la double quinte. Par une nouvelle construction du tube, Adolphe Sax rendit la sonorité plus homogène dans toute l'étendue de l'instrument. La clarinette ordinaire descend au *mi* bécarre; il en résulte que le *si* bémol du medium, n'ayant pas de son fondamental à la double quinte grave, est une des plus mauvaises notes de l'instrument; l'artiste fit disparaître ce défaut, en faisant descendre la clarinette au *mi* bémol grave : la nouvelle clef, qu'il a placée vers le pavillon, restant ouverte, le doigté n'est pas changé. Le *si* bécarre et le *fa* dièze à sa double quinte n'obligent plus, dans la nouvelle clarinette de Sax, comme dans l'ancienne, à ouvrir des clefs, et des passages rapides sur ces notes, autrefois impossibles parce qu'on était obligé de se servir du même doigt pour plusieurs notes, étaient devenus faciles sur le nouvel instrument. Beaucoup d'autres améliorations, trop longues à détailler, étaient les résultats de la réforme de la clarinette qu'Adolphe Sax, termina dans l'année 1840. Postérieurement, elle a servi de modèle aux autres facteurs de ce genre d'instrument.

En dépit de ces améliorations, la clarinette est restée jusqu'à ce jour un instrument imparfait, nonobstant la beauté spéciale de ses sons. J'ai expliqué, dans mon rapport sur l'exposition universelle des instruments de musique, à Paris, en 1855, en quoi consistent ces imperfections. Elles ne pourraient disparaître que par la transformation de la perce du tube qui, de cylindrique qu'il est, devrait passer à l'état conique; mais on ne peut se dissimuler qu'on ne possède point encore la théorie complète des proportions du cône, pour déterminer ses conditions à l'égard de l'homogénité du timbre dans toute l'étendue de l'échelle chromatique.

Dans l'intervalle de 1835 à 1837, Sax avait obtenu un brevet de dix années pour la construction d'une clarinette basse, qui ne conserva que le nom de celles qu'on avait faites précédemment. Les essais de Streitwolf de Gœttingue, de Buffet de Paris, de Bachmann, à Bruxelles, et d'autres, n'avaient donné que des résultats fort imparfaits, tant pour la sonorité que pour la justesse. L'emploi de clefs, pour boucher les trous dans leur grand écartement, permit à Sax de mettre ceux-ci à leur place par une exacte division du tube. Par l'heureuse idée d'un très-petit trou percé près de l'embouchure, il parvint, ce qu'on n'avait pu faire avant lui, à la production facile de beaux sons dans le haut de l'instrument, auquel on n'a pu, depuis cette époque, ajouter aucun autre perfectionnement. La clarinette basse du système de Sax est depuis longtemps restée sans rivale. Lui-même en jouait avec une remarquable habileté, et l'on n'admirait pas moins, en l'écoutant, le talent du virtuose que celui du facteur. Habeneck, qui l'entendit dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1839, fut émerveillé de la beauté de ce nouvel organe musical, et félicita le jeune artiste sur l'heureuse association de son double mérite. De retour à Paris, Habeneck exigea que la clarinette basse de Sax prît dans l'orchestre de l'Opéra, confié à sa direction, la place de l'instrument défectueux qui y était en usage depuis la première représentation des *Huguenots* de Meyerbeer. Sax est également l'auteur d'une clarinette contrebasse en *mi* bémol (une quinte au-dessous de la clarinette basse), d'une sonorité puissante et d'un grand effet.

A peine Sax eut-il achevé sa réforme acoustique de la clarinette, qu'un trait de lumière de son génie lui fit entrevoir la possibilité d'appliquer le système d'ébranlement vibratoire de ce genre d'instrument à une forme nouvelle d'instrument de cuivre, pour la perce duquel il adopta le cône parabolique. C'est ce même instrument, l'une de ses plus belles inventions et sans doute la plus originale, auquel il a donné le nom de *saxophone*. Tous les problèmes relatifs à la construction parfaite de cet instrument étaient résolus, lorsque Adolphe Sax prit la détermination, en 1842, de se rendre à Paris, pour y fonder un grand établissement d'instruments à vent. Mais déjà sa pensée s'était arrêtée sur une considération générale du plus haut intérêt, laquelle, poussée dans toutes ses conséquences, par la suite de

ses méditations, l'a conduit à la connaissance des principes de proportions, qui lui assurent une immense supériorité sur tous les autres facteurs d'instruments. L'idée première, dont il a tiré par degrés tous les corollaires, est la conception d'instruments de chaque genre de sonorité par familles complètes composées de premier et second sopranos, contralto, baryton, basse et contrebasse. J'avais appelé l'attention des artistes, en 1827 (*Revue musicale*, avril, n° 11), sur les ressources variées que leur offriraient des oppositions de familles d'instruments de timbres différents, et j'avais rappelé que le moyen âge et la renaissance en offraient les modèles dans les violes de toutes les tailles, dans la famille complète des flûtes à bec, dans celle des hautbois *haut et bas*, dans celle des cornets, etc. En traitant ce sujet, je n'avais en vue que les instruments en usage au temps où j'écrivais et ne prévoyais pas la création de tous les organes nouveaux qui se sont produits depuis lors. Adolphe Sax alla plus loin de prime abord, parce qu'il conçut la possibilité de cette création et la réalisa par familles complètes, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette notice. Il arriva à Paris vers la fin de 1842, riche d'idées, mais léger d'argent, car, au moment où il descendit de voiture, *trente francs* composaient toutes ses ressources financières. Il n'avait pas de temps à perdre pour s'en procurer de plus solides : tout l'espoir de son avenir était renfermé dans son talent; il comprit qu'il devait d'abord le faire connaître aux hommes dont l'opinion a de l'autorité. Les premiers qu'il entretint de ses découvertes et de ses idées de perfectionnements furent Berlioz, Halévy et Kastner : tous trois entrèrent dans ses vues, lui prodiguèrent des encouragements, et deux jours après sa visite à ces artistes, Berlioz fixa l'attention publique sur les travaux du jeune artiste belge, par un de ces articles chaleureux tels qu'il sait les faire, quand il parle de choses qui l'intéressent. Cet article, publié dans le *Journal des Débats*, fit une vive sensation parmi les artistes et les facteurs d'instruments. Sax acheva de captiver l'opinion publique, dans une séance donnée au Conservatoire, en présence d'Auber, d'Halévy et de plusieurs professeurs distingués de cette école. Il joua lui-même de la plupart de ses instruments avec une habileté qui ne fut pas moins applaudie que ses heureuses transformations dans la facture. Le retentissement de cette séance acheva ce que les éloges de Berlioz avaient commencé. Bientôt Adolphe Sax eut des amis que lui procura l'admiration inspirée par son talent. Un matin, après trois jours d'abstinence forcée, il vit entrer dans son modeste réduit un de ces hommes rares qui ont foi dans les œuvres du génie : il venait lui apporter quatre mille francs pour le commencement d'un établissement de facture de tous les genres d'instruments à vent. D'autres suivirent son exemple, et en quelques jours un capital d'environ douze mille francs fut réuni. Sax loua, rue Saint-Georges, une sorte de hangar, sur l'emplacement où se trouvent encore aujourd'hui (1863) ses ateliers, et il s'y établit. L'argent fut employé en achat de matériaux et d'outils, et le créateur du nouveau système d'organes sonores se mit immédiatement à l'ouvrage, avec quelques ouvriers dont il dut faire l'éducation, pour les initier à des travaux qui leur étaient inconnus.

Tout alla bien d'abord; mais l'éclat même des premiers essais d'Adolphe Sax avait donné l'éveil aux intérêts qu'il allait froisser, et bientôt commença, entre eux et lui, une lutte dont il n'y a jamais eu d'exemple. La facture des instruments était divisée en différentes catégories de fabrication : certains facteurs ne faisaient que des instruments de cuivre; d'autres, les instruments en bois. Ceux-ci mêmes avaient des spécialités; les uns ne faisaient que des flûtes, d'autres des clarinettes, ou des hautbois et des bassons. Différentes parties de ces instruments étaient confectionnées dans des fabriques qui les fournissaient aux facteurs; tels étaient les pistons des cors et des cornets, les cylindres des trompettes, la fonte et le polissage des clefs. Tout cela formait autant d'industries distinctes; mais l'objet même des réformes opérées ou méditées par Sax l'obligeait à réunir toutes ces industries dans un seul établissement. Seul il faisait les modèles, déterminait les calibres, et forgeait même des outils de précision nécessaires à la réalisation de ses vues. La réussite de son entreprise aurait donc porté atteinte à la prospérité des industries dont il vient d'être parlé : il n'en fallut pas davantage pour que tous les intérêts se coalisassent contre lui. Mille embarras lui furent suscités; par l'appât de salaires plus élevés, on lui enleva ses meilleurs ouvriers, et des manœuvres de tout genre furent mises en œuvre pour anéantir son crédit naissant. L'insuffisance évidente du trop minime capital avec lequel il avait débuté secondait d'ailleurs les bruits malveillants répandus par ses adversaires, car ses fournisseurs et ses ouvriers ne pouvaient être payés

avec régularité. D'autres antagonistes, non moins dangereux, vinrent bientôt ajouter de nouvelles difficultés à celles auxquelles Adolphe Sax opposait un courage héroïque : ces difficultés lui vinrent des artistes. Parmi eux se trouvaient quelques hommes de talent, plus ou moins intéressés dans les bénéfices réalisés par les facteurs auxquels ils rendaient des services. Ceux-là agirent sur l'esprit des autres, et une ligue générale se forma pour repousser les instruments de Sax et refuser de les jouer en toutes circonstances.

Tel était l'état des choses, quand vint l'exposition française, en 1844 : en dépit de la situation pénible où il se trouvait, Sax redoubla d'efforts pour y mettre en évidence la supériorité de ses instruments, qu'il fut obligé de jouer lui-même, n'ayant pu trouver d'artiste qui voulût s'en charger. Frappé de la beauté de ces produits du génie inventif de l'artiste belge, le jury déclara qu'ils étaient *en première ligne* parmi ceux de l'exposition; néanmoins, Sax n'obtint que la récompense d'une médaille d'argent! L'opposition rencontrée par Sax chez les artistes exécutants lui fit comprendre qu'il ne pourrait trouver de ressources pour ses innovations que dans les corps de musique militaire, où la discipline le mettrait à l'abri des intérêts particuliers et des résistances systématiques. Au milieu des agitations résultant des passions qu'il avait soulevées et des embarras de ses affaires, il avait conservé toute sa force de tête et l'activité de son imagination. Ses essais, ses études, ses méditations lui avaient fait connaître précisément à cette époque cette loi fondamentale d'acoustique : *que le timbre du son est déterminé par les proportions données à la colonne d'air par celles du corps de l'instrument qui la contient*. Cette loi, dont les célèbres luthiers italiens semblent avoir eu l'intuition, sans en posséder la théorie, se manifeste dans l'examen attentif de leurs beaux instruments (*voyez* STRADIVARI). Le premier, Sax détermina en chiffres, dans le brevet qu'il prit, en 1845, pour le *saxotromba*, les proportions des diamètres du cône des instruments pour chaque individu d'une famille. Ses adversaires ne manquèrent pas de nier la réalité de l'influence de ces proportions; mais, dans une note pour les conseillers de la Cour de Rouen, appelés à rendre un arrêt dans un de ses innombrables procès, Sax soutint avec raison l'infaillibilité de sa loi, s'exprimant en ces termes : « Les proportions sont les lois qui régissent » et constituent la nature des instruments ; ce » n'est pas, en effet, leur forme qui leur » donne leur voix, leur qualité de timbre : ce » sont les seules proportions. Ces proportions » sont donc différentes pour chaque espèce » d'instrument; ce sont elles qui font qu'un » cor n'est pas une trompette, qu'un bugle » n'est pas un *saxotromba*. Et mes adver- » saires osent répéter à la Cour ce qu'ils di- » saient aux experts, à savoir que, loin d'être » une loi fondamentale, les proportions sont » sans importance, et qu'ils sont appelés à les » modifier, suivant les exigences des artistes ! » Mais, en niant la nécessité des proportions, » les malheureux sont obligés de s'y sou- » mettre, car, sans cela, ils ne pourraient pas » fabriquer d'instruments; seulement, en » suivant par routine un patron, produit de » l'arbitraire ou de tâtonnements, ils font de » la proportion sans le savoir, comme M. Jour- » dain (1) fait de la prose. »

Pour comprendre l'importance de la loi de proportion découverte par Adolphe Sax, au point de vue de la science de l'acoustique, il faut se rappeler l'incertitude où l'on a été jusqu'à lui sur la cause déterminante du timbre. Quelques physiciens avouaient que cette cause était un mystère; d'autres n'hésitaient pas à affirmer que *la matière du son* réside dans la nature du corps sonore, métal, bois, verre, etc., et que l'air, ébranlé par les vibrations de ce corps sonore, n'est qu'un agent de transmission. Savart lui-même, à qui la science de l'acoustique est redevable de tant de belles découvertes, partageait cette opinion à l'égard des instruments à vent, car il fit décerner, en 1844, la récompense de la médaille d'or à un facteur d'instruments de cuivre, parce que (disait-il dans son rapport), *façonnant ce métal au marteau, il donnait à ses instruments un meilleur timbre que les autres facteurs*.

En possession de la loi des proportions, et conséquemment des moyens de varier le timbre de ses familles d'instruments, Sax s'était occupé de l'unité de forme et de doigté, car il est dans la nature de son esprit de s'attacher de préférence aux conceptions générales. La famille des bugles, appelés *Saxhorns* depuis qu'il les a perfectionnés, avait été divisée par lui en *soprano* aigu (en *mi* bémol), *mezzo soprano* (en *si* bémol), *alto-ténor* (en *mi* bémol), *baryton* (en *si* bémol), *contrebasse* (en *mi* bémol), et *contrebasse* (en *si* bémol). Différents par la taille et par la voix, mais

(1) Dans le *Bourgeois gentilhomme*, de Molière.

identiques par la forme, par la position des cylindres, par le mécanisme du doigté et par la manière d'en jouer en ce qui concerne l'action de la bouche, ces instruments ont été ramenés par Sax à ce système d'unité, afin que le même exécutant pût jouer à volonté de l'un ou de l'autre, selon sa fantaisie, ou d'après les nécessités d'un orchestre d'harmonie. Sax fut breveté, en 1845, pour toute cette famille et pour le terme de quinze années. Ce fut alors qu'il écrivit au ministre de la guerre et fit remettre des mémoires au roi et au général de Rumigny, proposant l'adoption de ces instruments pour la musique militaire en France, et la suppression des cors et bassons dans ce genre de musique. Une commission composée de Spontini, Auber, Halévy, Adam, Onslow, Carafa et Georges Kastner, secrétaire-rapporteur, auxquels on avait adjoint quelques chefs de corps de musique militaire, et qui était présidée par le général de Rumigny, fut chargée d'examiner cette proposition. Avant de donner son avis, cette commission exigea un concours entre l'ancien système de combinaison d'instruments et celui que proposait Adolphe Sax; elle indiqua le Champ de Mars, comme l'emplacement où se ferait l'essai, et le jour fixé fut le 22 avril 1845. Les professeurs et élèves du gymnase de musique militaire, dirigés par Carafa, étaient chargés de faire valoir l'ancien système; le nombre de ces artistes était du quarante-cinq; celui des musiciens réunis par Sax ne s'élevait qu'à trente-huit; néanmoins, l'avantage du nouveau système sur l'ancien ne pouvait être douteux, dans un vaste emplacement en plein air, puisqu'il ne s'agissait que de puissance sonore. Plus de vingt mille personnes assistaient à cette séance. Le triomphe de Sax fut complet dans l'opinion de cet auditoire, car des applaudissements enthousiastes éclatèrent de tout parts. D'après l'avis de la commission éclairée par cette épreuve, le ministre de la guerre prit, le 9 août 1845, une décision insérée au *Moniteur* du lendemain, par laquelle l'organisation des corps de musique militaire, proposée par Saxe, était adoptée. Cette victoire de l'artiste, si ardemment désirée, lui coûta quinze années de persécutions inouïes et de procès qui le ruinèrent et le privèrent de son repos, car, dès ce moment, ses ennemis jurèrent sa perte.

On s'est trompé lorsqu'on a cru que Sax avait voulu proposer l'abandon du cor et du basson d'une manière absolue, car lui-même s'est occupé du perfectionnement de ce dernier instrument, et c'est d'après son basson, mis à l'exposition universelle de Londres, en 1851, que Bœhm a conçu le sien, exécuté plus tard par M. Triebert, de Paris. On a oublié que la musique militaire était seule en question, c'est-à-dire la musique en plein air, destinée à marquer le pas des masses de soldats par une sonorité puissante dans laquelle le timbre du basson est absorbé. Les saxhorns et les saxotrombas ont, sous le rapport du volume du son, un avantage incontestable sur les cors, instruments d'un effet excellent dans les orchestres de symphonie et d'opéra, de même que le basson et le hautbois : jamais Sax n'a songé à les en faire exclure.

Il avait pris, le 17 août 1843, un premier brevet de perfectionnement, ayant pour objet d'agrandir et d'adoucir les courbes, ainsi que de supprimer les angles dans le parcours de l'air à travers les cylindres et les pistons, en un mot, de faire disparaître les obstacles qui s'opposent à la libre circulation de l'air et nuisent conséquemment à la beauté du son. En 1845, il prit un autre brevet d'invention, déjà mentionné ci-dessus, pour une famille nouvelle d'instruments à cylindres, à laquelle il a donné le nom de *saxotromba*. Intermédiaire entre le saxhorn et la trompette à cylindres, ce genre d'instrument est une des plus heureuses applications de la loi des proportions découverte par cet inventeur. Moins rond, moins plein que le son du saxhorn, celui du saxotromba est moins strident que celui de la trompette; son timbre est différent de tous deux, parce que le cône du tube, moins prononcé que celui du saxhorn, est plus développé que celui de la trompette. Sax en a fait une famille complète semblable à celle des saxhorns. Les contours du saxotromba sont largement dessinés; la colonne d'air y vibre dans toute sa plénitude. Dans la nouvelle organisation imaginée par Sax, les familles de saxhorn et de saxotromba jouent à peu près le rôle du quatuor d'instruments à cordes dans l'orchestre. Pour apprécier l'avantage de cette sonorité homogène dans toute l'étendue de l'échelle, de l'aigu au grave, il suffit de se rappeler que, dans l'ancien système, il y avait un vide complet entre les clarinettes, chargées des parties chantantes, et les ophicléides et trombones, jouant la partie de basse. Trop faibles de sonorité, les cors étaient insuffisants pour faire entendre les parties d'alto et de ténor, et le baryton n'existait pas.

Le troisième brevet pris par Sax, le 22 juin 1846, a pour objet la famille des *saxophones*,

la plus belle, la plus étonnante création de son génie. Le saxophone est un cône parabolique en cuivre, dans lequel les intonations se déterminent par un système de clefs. Ces clefs sont au nombre de dix-neuf ou de vingt-deux, suivant les nécessités des individus de la famille. Essentiellement différent de la clarinette, par les nœuds de vibration de sa colonne d'air, le saxophone est accordé par octaves, en sorte qu'elles sont toutes justes, ce qui n'a pas lieu dans les clarinettes; toutefois, dans une grande partie de son étendue, le saxophone jouit de la faculté de donner l'harmonique de la douzième ou octave de la quinte. L'instrument se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui de tous les instruments qui octavient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettistes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l'analogie d'embouchure avec leur instrument habituel. Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mélancolique, il est mieux adapté au chant et à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que le remarquable virtuose *Wuille* ait exécuté sur cet instrument des solos remplis de grandes difficultés, avec un brillant succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du *piano* le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on commence seulement à comprendre les ressources, depuis qu'Adolphe Sax, nommé professeur au Conservatoire de Paris, a été chargé de l'enseigner et a formé de bons élèves, ce bel instrument, dis-je, compose une famille complète, divisée en huit genres de voix, lesquelles sont toutes à la quinte ou à l'octave les unes des autres. L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de son tube, par son embouchure, et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse, dans les huit variétés de sa famille, tout le diagramme des sons perceptibles, de l'aigu au grave; enfin, il est parfait, soit qu'on les considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous, enfin, se sont perfectionnés par de lents progrès : celui-ci, au contraire, est né d'hier, il est le fruit d'une seule conception, et, dès le premier jour, il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Déjà indispensable dans les orchestres régimentaires, qui, en France, en possèdent un double quatuor, il ne tardera pas à s'introduire dans la musique de symphonie, où la beauté de son timbre a marqué sa place.

J'ai dit que le triomphe de Sax, dans l'épreuve du Champ de Mars, rendit plus active la guerre que lui faisaient ses antagonistes : dès ce moment, en effet, ils s'organisèrent en coalition régulière : ils choisirent un président, un secrétaire, un trésorier, se réunirent à de certains jours, et prirent la résolution de s'emparer de toutes les inventions, ainsi que des perfectionnements imaginés par l'auteur du saxophone : lui contestant la propriété de l'invention, ils l'attaquèrent en déchéance de ses brevets. Par cette manœuvre, ils se plaçaient sur un terrain favorable; car, avant que la question de propriété fût définitivement jugée, et que tous les incidents fussent épuisés, plusieurs années devaient s'écouler, et, pendant ce temps, les spoliateurs s'enrichiraient aux dépens de l'inventeur. D'ailleurs, se coalisant tous contre lui, faisant cause commune, comptant parmi eux des maisons riches et puissantes, ils possédaient les moyens nécessaires pour soutenir les débats en justice assez longtemps pour que leur adversaire, dont la gêne était connue, succombât (du moins ils le croyaient) avant qu'il eût obtenu contre eux un arrêt définitif. Leur tactique eut aussi pour eux cet avantage, que Sax, dépouillé de sa propriété, ruiné par des vols audacieux, loin d'être investi du droit naturel de demander à la justice la punition des coupables, fut, au contraire, obligé de se défendre contre l'accusation de plagiat. Les tribunaux, incapables de découvrir la vérité dans des questions purement techniques, compliquées par l'astuce et la mauvaise foi des antagonistes de l'inventeur, renvoyèrent l'examen de ces questions à l'appréciation d'arbitres. Rien ne fut négligé pour égarer l'opinion de ceux-ci : on supposa l'existence antérieure, dans les pays étrangers, des choses pour lesquelles Sax avait été breveté; on fit faire, par les prétendus inventeurs de ces choses, des réclamations qui furent publiées dans les journaux allemands et italiens, et qu'on se hâta de faire traduire, pour les mettre sous les yeux des arbitres. On alla même jusqu'à faire acheter chez Sax des instruments dont on fit disparaître le nom et dont on modifia quelques détails insignifiants, puis

ces instruments, envoyés en secret à l'étranger, en revenaient ostensiblement et directement sous les yeux des arbitres. Néanmoins, en dépit de ces machinations frauduleuses, tous les arbitrages constatèrent les droits de Sax à l'invention de toutes les choses pour lesquelles il avait obtenu ses brevets, et ces droits, après avoir été discutés à tous les degrés de juridiction et avoir coûté des sommes énormes en frais judiciaires, furent enfin consacrés par un arrêt souverain.

Cette longue et difficile affaire n'était toutefois que le prélude d'une multitude de procès dans lesquels Sax, devenu à son tour demandeur, réclamait de la justice des condamnations contre ses spoliateurs, pour qu'ils fussent obligés de lui payer des indemnités en proportion des dommages qu'ils lui avaient causés. La plupart des facteurs français avaient appartenu directement à la coalition des spoliateurs, ou suivi son exemple dans la contrefaçon des instruments de Sax; mais la loi n'admet pas d'action judiciaire collective, à moins qu'il ne s'agisse d'une société légalement constituée, auquel cas elle ne représente qu'une individualité. Il fallut donc que tour à tour l'inventeur prît à partie, tantôt un contrefacteur, tantôt un autre. Ils se prêtaient de mutuels secours contre l'ennemi commun, épuisaient tous les artifices pour faire naître des incidents nouveaux, et le même procès, après avoir été jugé en première instance, d'abord par défaut, puis contradictoirement sur opposition, allait en appel à la Cour impériale de Paris, puis à la Cour de cassation, de celle-ci à la Cour de Rouen, d'où la cause revenait à la Cour de cassation, qui la renvoyait à la Cour d'Amiens, et, enfin, l'arrêt de cette dernière était sanctionné par la Cour souveraine. Tous ces arrêts donnaient gain de cause à Sax et flétrissaient ses adversaires du nom de *contrefacteurs :* ce qui n'empêchait pas que l'inventeur ne fût obligé, après avoir fini avec l'un, de recommencer avec un autre, et qu'il ne vît reproduire les mêmes fausses allégations, les mêmes artifices pour tout remettre en question, comme s'il n'y eût eu rien de fait précédemment. Les personnes impartiales admirent le génie d'Adolphe Sax : la fermeté de caractère qu'il a déployée dans cette interminable série de tribulations est peut-être plus étonnante encore.

Il ne suffisait pas pour lui d'avoir obtenu de la justice le triomphe de sa juste cause; car, pendant les débats sans cesse renouvelés de ses procès, le temps s'était écoulé et l'expiration du terme de ses brevets approchait, sans qu'il en eût recueilli les bénéfices. Il crut pouvoir, par ce motif, en demander la prolongation. Accueillie avec faveur par le conseil d'État, sa requête fut soumise au Corps législatif; après une discussion solennelle, une prolongation de jouissance de ses brevets pendant cinq années fut accordée à Sax, comme un juste dédommagement des spoliations dont il avait été victime, et le Sénat adopta à l'unanimité cette décision, qui fut sanctionnée par décret impérial, en 1860.

Pendant le long intervalle où Sax n'eut à opposer que les ressources de son intelligence et de sa prodigieuse énergie aux embarras nés de ses procès et de la triste position financière qu'ils lui avaient faite, il fut soutenu dans sa lutte désespérée par les encouragements qu'il reçut des artistes les plus célèbres, et par les récompenses qu'il sut conquérir dans les expositions nationales et universelles. En 1845, le roi des Pays-Bas lui avait accordé la décoration de la Couronne de chêne; dans l'année suivante, la grande médaille d'or du Mérite de Prusse lui fut décernée; à l'exposition française de 1849, il obtint la première médaille d'or et la décoration de la Légion d'honneur; le jury de l'exposition universelle de Londres lui décerna la seule grande médaille en 1851; enfin, la seule grande médaille pour la fabrication des instruments de musique lui fut donnée par le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855. Ces importantes distinctions eurent un double effet dans cette période de sa carrière; d'une part, elles soutinrent son courage contre l'adversité, de l'autre, elles augmentèrent la haine de ses ennemis.

Tout devait être extraordinaire dans la vie de cet artiste. Douze années d'agitations, d'inquiétudes, d'émotions pénibles, ébranlent la constitution la plus robuste et peuvent même la détruire à jamais, quelle que soit la force morale qu'on y oppose : Sax en fit la dure épreuve. S'il ne mourut pas du mal terrible qui vint le surprendre, si même il recouvra toutes ses forces et sa santé première après sa guérison, ce fut par un miracle dont il n'y aura peut-être plus d'exemple. Ce mal dont il fut atteint était un cancer mélanique à la lèvre supérieure. Le germe de la maladie se fit apercevoir en 1853, par une légère tache noire vers le coin de la bouche. Le mal augmenta d'année en année, et dans le courant de 1858, la tumeur noire et cancéreuse acquit un développement énorme; les douleurs de tête dont Sax souffrait depuis deux ans étaient de-

venues insupportables, et ses amis redoutaient pour lui une issue funeste et prochaine. Les plus célèbres médecins de Paris ne lui cachaient pas l'imminent danger de sa position ; ils lui conseillèrent l'essai d'une opération chanceuse, et l'engageaient à faire préalablement ses dernières dispositions. Alors un de ses amis lui proposa de se confier aux soins du docteur Vriès, surnommé *le docteur noir*, et devenu célèbre par la cure miraculeuse de la maladie de Sax, à l'aide d'une plante de l'Inde dont il connaissait les propriétés, ainsi que par la condamnation que lui firent infliger les médecins, pour avoir eu le tort de réussir dans son entreprise de guérison. Dans le traitement auquel il soumit le célèbre inventeur, il détermina la chute de la tumeur cancéreuse, fit disparaître tous les accidents qui avaient accompagné son développement, et parvint à un succès si complet, que, depuis lors, Sax a recouvré toutes ses forces et qu'aucune trace n'est restée du mal affreux qui le défigurait et menaçait sa vie.

L'activité du génie d'invention et de perfectionnement, loin de s'affaiblir chez Sax, semble avoir augmenté, en dépit de l'existence agitée, tourmentée, qui lui a été faite par ses adversaires. Les idées sont devenues plus nettes, plus sûres d'elles-mêmes, parce qu'à sa théorie si féconde des proportions est venue s'adjoindre une expérience consommée de tous les faits qui se produisent dans les divers systèmes de construction des instruments à vent, soit sous le rapport de la qualité du son et du timbre, soit sous celui de la justesse des intonations, soit, enfin, en ce qui concerne le doigté et la facilité d'émission des sons dans toute l'étendue de l'échelle chromatique. C'est ainsi que, dans ces derniers temps, comparant les avantages des anciens instruments, remplacés aujourd'hui par les instruments à pistons, il a conçu diverses variétés d'instruments dans lesquels il a combiné de la manière la plus heureuse, les avantages des deux systèmes ; avantages dont l'oreille est saisie immédiatement par le velouté du son, par la possibilité du *portamento*, à l'imitation de la voix humaine, par la facilité d'exécuter le trille doux, par la pureté et la clarté d'émission des airs aigus, et, ce qui est de grande importance, par la rectification de la justesse, toujours altérée par l'action combinée de plusieurs pistons qui procèdent par allongement de la colonne d'air et par substitution d'un tube à un autre, tandis qu'avec le système des clefs, les demi-tons et tons chromatiques se produisent par raccourcissement de la colonne d'air dans le même tube, et toujours avec justesse. De cette manière, les avantages des deux systèmes sont réunis, particulièrement dans les instruments chantants ; car les pistons ajoutent aux instruments de cuivre les notes qui n'existent pas dans les tubes ouverts par les deux bouts, et conséquemment donnent les sons graves de l'échelle qui ne peuvent être produits naturellement par un seul tube ; enfin, ils donnent immédiatement les demi-tons, tons, tierces, etc., de l'échelle chromatique descendante ; les clefs, au contraire, produisent avec justesse les demi-tons, tons, tierces, quartes, de l'échelle ascendante et favorisent l'émission douce des sons aigus, ainsi que l'exécution de certains traits et ornements délicats qui sont, ou inexécutables par les pistons, ou du moins fort imparfaits, à cause des solutions de continuité que font entendre les passages de la colonne d'air d'un tube à un autre. Des cornets, des saxhorns et des saxotrombas à trois pistons combinés avec deux, trois, quatre ou cinq clefs, ont été mis par Adolphe Sax à l'exposition internationale de Londres, en 1862, et ont inspiré le plus vif intérêt au jury ainsi qu'aux artistes, par le charme de leur sonorité douce et pure à l'aigu, ainsi que par la perfection de l'effet dans l'exécution des groupes, des trilles et du *portamento*.

Une autre invention de Sax, dont le principe, établi par un brevet du 1er octobre 1852, a reçu tous ses développements dans celui du 5 janvier 1859, et dont il a déjà fait les plus heureuses applications, est destinée à faire une révolution complète dans les instruments à pistons : elle consiste dans la substitution d'un seul piston ascendant aux combinaisons de plusieurs pistons descendants, pour la production de certaines notes des échelles diatonique et chromatique ; substitution dont l'effet est de donner aux intonations une justesse complétement satisfaisante, qui ne peut être obtenue par des combinaisons de plusieurs pistons, qui ajoutent les uns aux autres des tubes dont les rapports ne sont pas exacts. Le trombone est le premier instrument auquel il a fait l'application de cette idée lumineuse. Partant de ce principe, que toute la colonne d'air contenue dans un tube cylindrique ou conique ne peut poduire, en raison de sa longueur, qu'un son grave déterminé et ses harmoniques renfermés dans l'intervalle de trois octaves et une tierce, et considérant que ce son grave et ses harmoniques ne donnent ni l'ordre diatonique, ni l'ordre chromatique des intonations de

l'échelle musicale, Adolphe Sax a pensé que, pour obtenir le résultat d'un instrument chromatique complet et parfaitement juste, au point de vue du système tempéré, il faut réunir sept tubes indépendants les uns des autres, qui, par leurs harmoniques, produiraient les douze sons de l'échelle chromatique de chaque octave, et seraient accordés dans le système tempéré par une coulisse d'accord placée sur chacun. Le trombone à coulisses lui offrait le modèle de cet instrument; car chacune des sept positions d'allongement et de raccourcissement du tube, dans ce genre de trombone, donnait une longueur déterminée de la colonne d'air, et conséquemment une note fondamentale et ses harmoniques. Toutes les longueurs sont réunies sous la même embouchure; mais, par une disposition plus commode, Sax a ajouté sur le tube principal six tubes additionnels, auxquels répondent autant de pistons. Par là, sept instruments, identiques aux sept positions des trombones à coulisses, sont réunis en un seul, et les sons harmoniques de chaque tube produisent les notes qui manquent aux autres. Chacun des six pistons est à double effet, c'est-à-dire ascendant ou descendant, relativement aux notes qui précèdent. Ainsi se trouvent réunis dans un seul instrument la justesse et le timbre du trombone à coulisses, et le moelleux à volonté, la faculté de chanter, de lier les sons et de les articuler avec une prodigieuse rapidité, que ne possède pas ce trombone. Dans la vitesse la plus excessive, le trombone d'Adolphe Sax fait entendre partout une sonorité claire, nette, homogène. En cet état, le trombone est un instrument complet et parfait. Le système de pistons ascendants de l'inventeur est applicable aux instruments coniques comme aux cylindriques : lui-même il a construit d'admirables basses dans ce système, sans préjudice de l'application qu'il en a faite également aux autres individus de la famille des saxhorn et de celle des saxotrombas, ainsi qu'aux cornets, aux trompettes, et même aux cors, lesquels, construits dans ce système, offrent les résultats de justesse les plus satisfaisants. L'avantage inappréciable de cette invention est qu'en l'appliquant à un instrument, quel qu'il soit, on n'en altère ni le caractère, ni le timbre. Son genre de voix reste intact, comme si l'instrument était dans sa forme la plus simple.

Si l'on parcourt l'histoire des instruments de musique de tout genre, depuis les temps les plus anciens, on n'y trouvera rien qui puisse être comparé à la richesse d'imagination ni à la facilité d'invention d'Adolphe Sax. Ce qui le distingue encore de tous ceux qui se sont occupés de ce genre de production, c'est qu'il se place, dans toutes ses créations, au point de vue des nécessités de l'art, et qu'il en a le sentiment le plus fin. Pour apprécier à leur juste valeur tous les instruments inventés ou perfectionnés par lui, il faut qu'un homme de génie les fasse entrer dans le domaine sérieux de la symphonie et de la musique dramatique, non pour en augmenter le bruit, mais pour en tirer des nuances nouvelles par les oppositions de timbres, et en faire ressortir les accents poétiques. Pour que justice soit rendue à la prodigieuse faculté d'invention et de perfectionnement qui distingue Adolphe Sax, et qu'il obtienne le juste tribut d'admiration qui lui est dû, il y a encore trop d'émotions occasionnées en divers sens par les terribles luttes qu'il eut à soutenir; mais quand les intérêts hostiles auront disparu; quand il ne restera plus que le souvenir de l'artiste et de ses immenses travaux, son nom sera inscrit parmi ceux des plus grandes célébrités du dix-neuvième siècle.

Il est une autre série d'inventions dues à l'esprit éminemment ingénieux de cet artiste, lesquelles mériteraient d'être l'objet d'un examen approfondi; mais la nature de ce dictionnaire m'oblige à les mentionner avec rapidité. Au nombre de ces inventions, on remarque : 1° Trombone, saxhornsbasse et contrebasse à sept pistons : le septième piston sert à la production des notes qui manquent dans l'octave la plus grave de ces instruments, en sorte que l'échelle chromatique des sons n'offre plus une seule lacune dans son étendue. 2° Trombone à coulisse avec un seul piston destiné à produire un effet identique et combler les vides du *mi* au *si*. 3° Trombone à coulisse et à trois pistons, pour être joué à volonté ou par le moyen de la coulisse, ou par celui des pistons. 4° Nouveau système de pistons ou cylindres d'une plus grande solidité. 5° Application, à tous les instruments en cuivre à bocal, d'une forme et d'un doigter identiques à ceux du *saxotromba*. 6° Nouveaux clairons Sax, ordonnancés pour les fanfares de chasseurs ; au moyen d'une pièce de rapport adoptée à l'instrument simple, celui-ci est transformé à volonté en soprano, alto, baryton, ou basse, avec une étendue chromatique de chacune de ces voix ; d'où résulte la possibilité d'exécuter des pièces instrumentales en harmonie sur un instrument borné en lui-même aux harmoniques

du son fondamental (1). 7° *Saxtuba,* famille d'instruments de cuivre à bocal, d'une immense sonorité, laquelle a été employée dans le *Juif errant*, opéra d'Halévy. 8° Nouveau système de clefs, pour supprimer les cavités dans l'intérieur des tubes. 9° Nouveaux systèmes de pistons à échappement d'air : dans les anciens pistons, il y avait communication incessante entre l'air contenu dans les tubes de l'instrument et l'air extérieur, par l'espace laissé libre dans les frottements; dans le système de Sax, l'air, au lieu de s'échapper par les trous anciennement placés à chaque bout du cylindre, se réfugie dans un petit conduit adhérent à la paroi extérieure, y circule, et produit une compensation constante entre la partie supérieure et la partie inférieure, suivant que se font le vide ou le refoulement. D'autres précautions empruntées à des rondelles de liége, lesquelles sont placées à la partie supérieure de la tige et viennent s'appuyer sur un filet saillant, complètent une fermeture hermétique. 10° Doublure métallique des tubes en bois. 11° Nouvelles dispositions de ressorts pour cylindres doubles. 12° Compensateur pour les instruments de cuivre, lequel consiste en une coulisse à ressorts mue par le pouce, et qui, par l'allongement ou le raccourcissement de la colonne d'air, permet d'arriver à la justesse parfaite et d'exécuter le coulé ou *portamento*. 13° Instrument double, dont un est à l'octave de l'autre, et qui se jouent simultanément dans toute leur étendue par un même mécanisme de pistons. 14° Instrument à deux pavillons, dans des tons différents. 15° Instrument à sept pavillons et à six pistons indépendants; variété du principe précédemment appliqué. 16° Instruments à pavillons tournants, pour diriger le son à volonté. 17° Petit instrument monophone pour signaux, d'une puissance beaucoup plus grande que le clairon et la trompette. 18° Moyen de porter et diriger le son des sifflets ou autres agents sonores des chemins de fer sur un point donné. 19° Nouvelle flûte de Pan ou Syringe. 20° Nouvelles timbales : (*a*) Timbales s'accordant au moyen d'un plan incliné; (*b*) *idem* sans chaudron. Ayant reconnu que le chaudron, loin d'être favorable à la sonorité des timbales, lui fait, au contraire, obstacle, Sax l'a supprimé, réduisant l'instrument à un simple cercle en fer sur lequel est tendue la peau, dont le son est plus beau et dont les intonations sont mieux appréciables. Simple et commode, la timbale, sous cette forme, est d'un prix beaucoup moins élevé que les timbales ordinaires. Cette ingénieuse disposition permet de faire des groupes de deux, trois ou quatre timbales, ou même d'en former une échelle chromatique d'une octave ou plus. Dans le premier cas, le cercle est muni de deux demi-cercles croisés qui se replient et s'ajustent sur un trépied dont les parties sont également mobiles. Dans le second, les cercles sont montés et fixés sur un support continu en fer à cheval, où ils se superposent partiellement, afin d'occuper le moins d'espace possible. Deux exécutants suffisent pour mettre en vibration ce clavier d'espèce nouvelle. (*c*) *Timbales non hygrométriques :* par le moyen d'une composition dont il enduit les peaux, Sax est parvenu à rendre les timbales insensibles aux variations atmosphériques, à l'humidité et même à l'action immédiate de l'eau. Le même procédé s'applique aux grosses caisses et tambours. (*d*) *Timbales-trompettes,* instrument formé d'un gros cône dont l'ouverture supérieure est recouverte d'une peau qui se frappe comme la timbale ordinaire; les notes se produisent au moyen d'une armature soit de clef, soit de coulisses, soit enfin de pistons, adoptée au cône et mise en mouvement par un système de pédales. 21° Reflecteur acoustique pour orchestre. 22° Caisse sonore à l'usage des violoncellistes, expérimentée par *Demunck* (*voyez* ce nom). 23° Plancher harmonique pour orchestre. 24° Projet d'orgue-orchestre d'une dimention gigantesque, mu par la vapeur et destiné à être entendu à une distance immense. 25° Procédé pour mettre, au moyen d'une vis sans fin, un piano au diapason demandé. 26° Piano à puissante sonorité pour l'orchestre. 27° Modifications de formes et de proportions des instruments à archet. 28° Moyen de prévenir les éboulements dans le forage des puits. 29° Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques, convenables à des buts industriels, d'hygiène et autres. Sax a obtenu un brevet d'invention pour ces appareils, le 16 février 1863. 30° Découverte de l'effet salutaire produit par l'habitude de jouer des instruments de cuivre.

L'unité de formes et de doigter introduite par Sax dans les diverses familles d'instruments de cuivre, l'ont obligé à s'occuper de leur enseignement; c'est ainsi que, comme professeur, il a formé, au Conservatoire, un

(1) On peut voir à ce sujet mon rapport sur les instruments de musique mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855, dans la collection officielle des rapports publiée par le gouvernement, t. II, p. 671.

grand nombre d'élèves distingués pour les saxophones de toutes les dimensions. C'est aussi pour atteindre le même but qu'il a écrit et publié une *Méthode complète pour Saxhorn et Saxotromba soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à trois, quatre et cinq cylindres; suivie d'Exercices pour l'emploi du compensateur*: Paris, Brandus et Dufour. Le doigter étant le même pour tous ces instruments, les principes sont aussi les mêmes pour tous, et la gradation des exercices pour l'un des individus de la famille convient également aux autres. C'est sur cette base d'unité que repose l'enseignement de l'inventeur; enseignement méthodique et lumineux qui recommande son ouvrage à l'attention des professeurs comme à celle des élèves. L'esprit logique qui a présidé à sa rédaction, n'a pu séparer la notation de la musique destinée à ces familles d'instruments de l'idée d'unité qui a présidé à la construction de leur doigter; ici quelques mots d'explication me semblent nécessaires. Il est des instruments qui, par leur système d'organisation, représentent exactement dans leur étendue les diversités d'intonation d'un diapason commun; tels sont la flûte actuellement en usage, le hautbois, le basson, la trombone, le violon, l'alto et le violoncelle. Leur notation représente exactement les intonations qu'ils produisent. Lorsqu'on sort des dimensions habituelles de ces instruments, dans la petite flûte, dans la contrebasse et dans le cor anglais (alto du hautbois), par exemple, la notation ne représente plus en réalité les notes produites par ces instruments; car la petite flûte fait entendre les notes écrites une octave plus haut, la contrebasse joue sa partie une octave plus bas, et le cor anglais, par sa dimension plus grande que le hautbois, joue une quinte plus bas que le diapason de la note écrite. Il en est ainsi de tous les instruments qui, par les dimensions plus ou moins développées de leurs tubes, transposent les notes écrites d'un demi-ton, d'un ton, d'un ton et demi, d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, etc., comme les clarinettes de diverses espèces, les trompettes et les cors. Sauf la clarinette et la trompette en *ut*, aucun de ces instruments ne fait entendre les intonations représentées par les notes. S'appuyant sur ces faits, Sax en a conclu qu'une seule clef (de *sol* posée sur la seconde ligne de la portée) doit servir à noter toute la musique de ses familles d'instruments, puisque ce système est le seul qui puisse réaliser l'unité de doigter qui sert de base à leur construction. Les instruments transposent par leurs dimensions, mais les artistes jouent les notes comme si ces mêmes instruments étaient tous au diapason des violons, flûtes et hautbois. Par là, Sax a complété, avec la simplicité la plus absolue, la grande idée d'unité qu'il a portée dans tous ses travaux.

Telle est l'œuvre prodigieuse d'un homme qui, au moment où cette notice est écrite, n'a pas accompli sa cinquantième année; œuvre conçue, méditée et achevée au sein de l'existence douloureuse, agitée, sans repos, que lui avaient faite ses ennemis. Un phénomène semblable ne s'est pas rencontré, non-seulement dans l'histoire de l'invention des instruments, mais en quel art que ce soit.

SAYNE (LAMBERT **DE**). *Voyez* **SAINNE** (LAMBERT **DE**).

SAYVE (MATTHIAS **DE**), et non **DE SAYNE**, comme je l'ai écrit dans la première édition de cette Biographie, d'après Walther et Gerber, naquit à Liége, comme on le voit par le titre de l'ouvrage cité plus loin, et fut vice-maître de chapelle à Prague, à la fin du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'empereur Rodolphe II, en qualité de haute-contre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Liber primus Motectorum quinque vocum Matthiæ de Sayve Leodiensis S. C. M. chori musici viceger. O. F. Veteri Pragæ, typis mandabat Johannis Otthmar, Anno Domini*, 1583, in-4° obl. Cet œuvre contient seize motets à cinq voix.

SAYVE (le comte AUGUSTE **DE LA CROIX CHEVRIÈRE DE**), né en 1791, dans un château de sa famille, aux environs de Bruxelles, a cultivé la musique dès sa jeunesse, comme amateur, et a reçu de Reicha des leçons de composition. Après avoir servi comme officier de cavalerie dans les armées françaises, pendant les campagnes de 1812, 1813 et 1814, il donna sa démission, et rentra dans la vie civile, pour se livrer à la littérature et à la composition musicale. Dans les années 1820 et 1821, il fit, en Italie et en Sicile, un voyage dont il a fait imprimer la relation (Paris, 1822, trois volumes in-8° avec planches et cartes). Depuis lors, il visita les principales villes de l'Allemagne. Le comte de Sayve a vécu alternativement, avec sa famille, à Paris, en Belgique, et dans les Pyrénées. Doué d'une rare intelligence et d'une mémoire prodigieuse, il était fort instruit dans les sciences, l'histoire, la linguistique, et cultivait la peinture avec quelque succès. Il était habile pianiste, jouait du violon

et de plusieurs autres instruments. Ce gentilhomme distingué est mort à Paris, le 8 avril 1854, à l'âge de soixante-trois ans. Il était décoré des ordres de Malte et de la Légion d'honneur. Il a publié de sa composition : 1° Symphonie (en *ut* mineur) à grand orchestre, op. 16; Munich, Falter. 1° (*bis*) Deuxième grande symphonie (en *ré* mineur), op. 22; Berlin, Schlesinger. 2° Premier quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 14; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 3° Deuxième *idem*, op. 17; *ibid.* 4° Troisième *idem*, pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 18; Vienne, Diabelli. 5° Quatrième *idem*, op. 21; *ibid.* 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 7° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 15; Munich, Falter. 8° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 9° Deuxième *idem*, op. 12; *ibid.* 10° Variations en trio, *idem*, op. 11; *ibid.* 11° Duo pour piano et violon, op. 6; *ibid.* 12° Duo pour piano et violoncelle, op. 10; *ibid.* 13° Quelques œuvres de variations pour le piano et des romances.

SBORGI (Gaspard), né à Florence, en 1737, eut pour maître de contrepoint son compatriote Bartolomeo Felici. Ses études terminées, il fut nommé maître de chapelle du grand-duc de Toscane Léopold, puis de Ferdinand. Ce maître s'est particulièrement distingué dans la musique d'église. Ses messes et ses vêpres étaient estimées en Italie. Sborgi eut le titre de maître de l'Académie de musique de Rome, sous l'invocation de sainte Cécile. Il est mort à Florence, en 1819.

SBORGI (Gaetan), fils du précédent, naquit à Florence, en 1769. Ses heureuses dispositions pour la musique furent d'abord cultivées par son père; puis il entra au Conservatoire de Saint-Onuphre, à Naples, où il demeura sept années. De retour à Florence, il y débuta par quelques morceaux intercalés dans les opéras nouveaux, qui furent suivis de trois œuvres de sonates pour le piano, gravés à Florence. Excellent professeur de chant et de piano, il s'est livré à l'enseignement de ces deux parties de l'art. Il vivait encore à Florence, en 1821. J'ignore si cet artiste est le même qui a fait représenter à Arezzo, en 1846, un opéra intitulé *Ippolita degli Azzi;* il aurait été âgé, à cette époque, d'environ soixante-dix-sept ans.

SCACCHI (Marc), né à Rome, vers la fin du seizième siècle, de parents originaires de Galèse, dans l'État de l'Église, fut élève de Félix Anerio, célèbre maître de l'école romaine. Vers 1618, Scacchi fut appelé au service du roi de Pologne Sigismond III, en qualité de maître de chapelle. Après la mort de ce monarque, il fut confirmé dans son emploi par Vladislas VII, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de ce prince. De retour en Italie, en 1648, après un séjour de trente ans à Varsovie, il se fixa à Galèse, et y mourut dans un âge avancé. Il avait cessé de vivre depuis plusieurs années lorsque Berardi (*voyez* ce nom), son élève, publia, en 1687, ses *Documenti armonici.* Les œuvres imprimées de Scacchi sont : 1° Trois livres de Madrigaux à cinq voix; Venise, B. Magni, 1634 à 1637, in-4°. 2° Un livre de messes à quatre, cinq et six voix; *ibid.*, 1638. 3° Deux livres de motets remplis de recherches, à quatre et cinq voix; *ibid.*, 1640. 4° *Cantilena quinque vocibus et lacrimæ sepulchrales ad tumulum Johannis Stobaci;* Venise, 1647, in-4°. On trouve en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin, la partition d'une messe à douze voix, en trois chœurs avec instruments, composée par Marc Scacchi, sous ce titre : *Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniæ Casimiri.* Cette messe est datée de 1664. La même Bibliothèque possède aussi, du même, les motets à quatre voix, *O Domine Jesu Christe*, et *Si Deus pro nobis.* Pendant que Scacchi était au service de Vladislas VII, il eut une discussion avec Paul Syfert ou Seyfert, organiste de Dantzick (*voyez* Syfert), à l'occasion de psaumes que ce même Syfert avait publiés, et que Scacchi critiqua avec amertume dans l'écrit intitulé : *Cribrum musicum ad triticum syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Syfertus Dantiscanus, in æde parochiali ibidem organædus, in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quæ summe necessaria ad artem melo-poeticam esse solent. Venetiis apud Alexandrum Vincentinum*, 1643, in-fol. de soixante-quatre feuilles. Une partie de cet ouvrage renferme des messes, des motets, des madrigaux, suivis d'une collection de canons artificiels composés par les cinquante musiciens de la chapelle du roi de Pologne, dont la plupart étaient Italiens ou Polonais. Ces canons portent le titre de *Xenia Apollinea.* Blessé des attaques de Scacchi, Syfert y répondit par un écrit intitulé : *Anticribratio musica*, etc., où il disait que

les musiciens italiens n'étaient capables que de composer des opéras et des canzonettes, et que, pour l'art d'écrire, ils pourraient tous l'apprendre de lui et de Fœrster, à l'école de Dantzick. D. Romain Micheli (*voyez* ce nom) prit la défense de l'école italienne en général, et de Scacchi en particulier, dans une lettre à Syfert, qu'il accompagna de l'envoi de quelques-uns de ses propres ouvrages. Une réponse polie de Syfert à Micheli termina cette discussion, où Scacchi avait été l'agresseur, mais où Syfert fit voir qu'il ne connaissait pas l'immense mérite des maîtres de l'ancienne école italienne, et surtout de ceux de l'école romaine. Au reste, il paraît que Scacchi était d'un caractère jaloux et tracassier; car, au lieu de témoigner de la reconnaissance à Micheli, qui avait pris généreusement sa défense, il contesta à celui-ci l'invention de certains canons énigmatiques, dans un petit écrit intitulé : *Breve discorso sopra la musica moderna;* Varsovie, Elert, 1647. L'abbé Baini s'est trompé en considérant ce pamphlet comme une dernière réponse à Syfert.

SCACCIA (Ange-Marie), violoniste distingué, vécut à Milan, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition six concertos pour le violon, à Milan, en 1740.

SCALETTA (Horace), né à Crema (1), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église métropolitaine de Salo, sur le lac de Garde, dans la province de Brescia; puis, en 1607, il fut rappelé dans sa ville natale, pour y remplir les mêmes fonctions. Ayant fait un voyage à Paris, il fut, à son retour, nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. En dernier lieu, il occupa un poste semblable à Saint-Antoine de Padoue, où il mourut de la peste, en 1630. Il laissa à ses héritiers plusieurs médailles d'honneur, pierres précieuses et chaînes d'or qui lui avaient été données en cadeaux par des souverains. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Villanelle alla romana a 3 voci. Libro 1°; Venetia*, 1590, in-4°. 2° *Madrigali a sei voci;* ibid., in-4°. 3° *Messa breve di morti a 4 voci;* ibid. Scaletta est particulièrement connu par un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Scala di musica.* D'après la plupart des bibliographes, j'avais considéré une édition publiée à Milan, en 1599, comme la première; mais M. Gaspari, de Bologne, m'en a fait connaître une antérieure d'une année; car elle a été imprimée à Vérone, en 1598, par *Francesco delle Donne* et Scipion Vargnano, son gendre. Or, on voit dans l'épître dédicatoire de celle-ci : *al Sig. Bernardino Cimerlino,* datée par Scaletta de Vérone, le 5 juin 1598, que celle-ci n'était pas la première, et qu'elle avait été précédée par une autre, dont la date et le lieu d'impression sont inconnus jusqu'à ce jour. Voici ce qu'en dit l'auteur lui-même : « J'ai fait imprimer autrefois un » petit ouvrage de ma façon, intitulé: *Scala* » *di musica,* plutôt dans le dessein de dimi- » nuer les fatigues de l'enseignement et de » l'étude des premiers éléments de l'art, que » pour en acquérir quelque gloire. Et vérita- » blement (si je ne me suis pas trompé), il » semble que l'ouvrage, bien que fort petit, et » renfermé dans une seule feuille, a été assez » heureux pour être universellement bien » reçu à cause des avantages qu'on y trouve; » ce qui m'a engagé par la suite à l'augmen- » ter et à l'améliorer autant qu'il m'était pos- » sible, afin que ceux qui étudient ce bel art » arrivent pour ainsi dire par degrés à la ré- » putation de chanteur excellent, etc. (1). » Ce passage fait voir qu'une édition de la *Scala di musica* a paru longtemps (*altre volte*) avant celle de 1598, et qu'elle n'avait qu'une feuille d'impression. L'épître dédicatoire de l'édition de 1598 n'ayant pas été reproduite dans les autres, ce fait a été ignoré de tous les bibliographes. Les éditions de Milan, 1599, Venise, 1600, 1608, 1656, et Rome, 1666, sont connues par les citations qu'en a faites le P. Martini (*Storia della musica,* t. I, p. 465); mais il en existe d'autres. J'en connais une imprimée à Milan, en 1610, in-4°, et une autre, de la même ville, datée de 1626. J'en possède une qui a pour titre : *Scala di mu-*

(1) Donato Calvi, dans son livre intitulé : *La Scena litteraria degli Scrittori Bergamaschi* (part. I, page 330) dit que Scaletta naquit à Bergame; il a trompé sur ce point Gottfr. Walther, copié ensuite par Forkel, puis par E.-L. Gerber, Lichtenthal, C. Ferd. Becker et moi-même; mais toutes les éditions de la *Scala di musica* portent au frontispice : *Scaletta di Crema.*

(1) Diedi altre volte alla stampa un' operetta mia, intitolata *Scala di musica*, più tosto per allegiarir le molte fatiche le quali si fanno cosi nell' insegnare, come nell'apprendere i primi et necessari fondamenti dell' arte, che per acquistar a me lode alcune. Et di vero (se non sono ingannato) pare che l'opera, benche picciola et d'un foglio solo, habbia havuto cosi buona fortuna, ch' ella sia stata ricevuta universalmente per lo beneficio che apporta. Il che m'ha poi dato grand' occasione di andar pensando di ampliarla. et di ridurla a quella minor imperfettione, che per me si potesse, a fin che gli studiosi di cosi bella professione, appunto quasi per Scala salir potessero al nome di perfetto cantante.

sica molto necessaria per principianti di Oratio Scaletta da Crema. Ampliata di novo in questa sesta impressione, con bellissimo ordine, et maggior facilità, alli desiderosi di questa virtù; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1626, in-4°. La Bibliothèque royale de Berlin possède des exemplaires de deux éditions imprimées à Rome, la première, en 1647, et l'autre, en 1685. Il y a aussi des exemplaires d'éditions imprimées à Rome qui portent les dates de 1660, 1665, 1666 et 1667, tous in-4°; mais il est vraisemblable que tous sont de la même édition dont on a changé seulement le frontispice. L'édition de 1685 a pour titre : *Scala di musica molto necessaria per principianti di Horatio Scaletta da Crema; dall' istesso nella settima impressione, revista, corretta, et ampliata con bellissimo ordine et maggior facilità; in Roma, per il Mascardi,* 1685, in-4° de trente pages. On voit, d'après ce titre, que toutes les éditions postérieures à la septième en ont été de simples reproductions. Mais quelle est cette septième édition? Évidemment, c'est la plus rapprochée de la sixième, publiée à Venise, en 1626; et elle n'a pu être mise au jour après 1630, puisqu'elle a été revue et corrrigée par l'auteur, mort dans cette année. Il y a donc une édition authentique, vraisemblablement publiée à Venise, entre 1626 et 1630. Elle n'est pas connue jusqu'à ce jour. On voit, par les éditions faites sur son modèle, qu'elle offre quelques différences avec la sixième.

On a aussi de Scaletta des principes élémentaires de contrepoint intitulés : *Primo scalino della scala di contrappunto;* Milan, 1622, in-4°. La date de 1662, donnée par Forkel (*Allgem. liter. der Musik*, p. 435), est une faute d'impression copiée par Lichtenthal (*Bibliografia della musica*, t. IV, p. 361). E.-L. Gerber s'est trompé en indiquant Naples comme le lieu de l'édition de 1622; le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle (Paris, 1810-1811) a répété cette faute.

SCALICHIUS (Paul), aventurier, né en 1534, à Agram, en Croatie, prend dans ses écrits les titres de prince de *la Scala,* marquis de Vérone et seigneur de Creuzbourg, en Prusse, docteur en théologie et chanoine de Munster. Après avoir joué, à Rome, le rôle de savant et d'artiste, il alla à la cour de l'électeur Albert de Brandebourg, s'y mêla dans des intrigues politiques, et fut obligé de s'éloigner clandestinement. Il mourut à Dantzick, en 1578. On a de lui des *Miscellanea de Rerum causis* (Cologne, 1570-1578, deux tomes in-4°), où se trouve un dialogue sur la lyre des anciens.

SCALZI (Charles), chanteur distingué, naquit à Voghera, dans le Milanais, et brilla vers 1725. Appelé au Théâtre-Italien de Londres, il y eut de grands succès et amassa des richesses considérables. Vers la fin de sa vie, il se retira à Gênes, et y entra dans la congrégation de l'Oratoire.

SCANDELLI (Antoine), né à Naples, vers 1520, fut engagé au service de l'électeur de Saxe, en qualité de maître de chapelle, et se rendit à Dresde en 1556. Il y remplit ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 18 janvier 1580. On a imprimé de sa composition : 1° L'épitaphe du duc Maurice de Saxe avec une messe de *Requiem* à six voix; Nuremberg, 1558. 2° *Cantiones germanicæ 4 et 5 vocum;* Nuremberg, 1567 et 1579. 3° Chansons religieuses allemandes à cinq et six voix avec instruments, ainsi qu'un dialogue à huit voix; Dresde, 1575. 4° *Il primo libro delle canzoni napoletane a quattro voci;* Nuremberg, Ulrich Neuber et Théodore Gerlach, 1566, 1572 et 1583. 5° Nouvelles chansons allemandes à cinq et six voix; *ibid.*, 1565, in-4°. 6° *Newe teutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen, welche ganz lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons allemandes, lesquelles sont toutes agréables à chanter et pour l'usage de toutes sortes d'instruments); *ibid.*, 1568, in-4° obl. 7° Il y a aussi un épithalame à plusieurs voix, de ce compositeur, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Epithalamia in honorem ornatissimi viri, eruditione, virtute ac pietate præstantiss. D. Nicolai Leopardi, symphoniacorum puerorum illustriss. ac Sereniss. Principis Georgii-Friderici Marchionis Brandenburgensis, etc., præceptoris, composita per Anthonium Scandellum, Matthæum Le Maistre, Erasmum de Glein et Joannem Weselium; Noribergæ, apud Theod. Gerlatzenum,* 1568, in-4°. 8° *Neue schœne ausserlesene geistliche deutsche Lieder mit* 5 *und* 6 *Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, sammt einem Dialogo mit* 8 *Stimmen* (Nouveaux beaux cantiques spirituels allemands pour chanter à cinq et six voix et pour jouer sur toute espèce d'instruments, avec un dialogue à huit voix); Dresde, Gimel-Bergen, 1575, in-4° obl.

SCAPITTA (Vincent), musicien espagnol, naquit à Valence, dans les dernières années du seizième siècle. Il fut attaché au service de l'archiduc Léopold d'Autriche. On a imprimé de sa composition : *Musica di camera;* Venise, 1630, in-4°.

SCARABELLI (Damiano), vice-maître de chapelle de l'église métropolitaine de Milan, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de sa composition : *Magnificat quatuor usque 12 vocibus;* Venise, Richard Amadino, 1597, in-4°.

SCARAMELLI (Joseph), violoniste, né à Venise, en 1761, était, en 1811, premier violon directeur d'orchestre du théâtre de Trieste. Plus tard, il a vécu quelque temps à Vienne, puis s'est fixé à Florence. On a de lui un écrit intitulé : *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra;* Trieste, Weis, 1811, in-8° de cinquante et une pages. Il a publié aussi de sa composition : 1° *Rondo variato per violino e corno principale con orchestra;* Florence, Cipriani. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, n^os^ 1 et 2; *ibid.* 3° Variations pour deux violons, op. 8; Vienne, Cappi. 4° Trois sonates pour violon avec accompagnement de basse, op. 1; Vienne, Mollo. Le nombre des œuvres qu'il a publiés s'élève à environ trente; mais je ne connais que ceux dont j'ai rapporté les titres.

SCARANI (Joseph), organiste du duc de Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a due, tre, quattro et cinque voci, Libro 1°, op.* 2; *Venezia, app. Bart. Magni,* 1641, in-4. 2° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid. 3° *Sonate concertate a due e tre stromenti;* ibid.

SCARLATTI (le chevalier Alexandre), un des plus grands compositeurs de l'Italie, ne naquit pas à Naples, comme l'ont dit la plupart des biographes, mais à Trapani, en Sicile, en 1649 (1), suivant la partition de son opéra *Pompeo,* que possédait Selvaggi (*voyez* ce nom), et qui porte au titre : *dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani.* A l'égard de la date de 1649, elle résulte de l'inscription placée sur le tombeau de l'illustre maître. Scarlatti paraît avoir fait ses études à Parme. Le marquis de Villarosa remarque (1) que Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire des musiciens,* que Scarlatti apprit les règles du contrepoint de Carissimi à Rome, sans indiquer la source de ce renseignement; M. de Villarosa ignorait que les auteurs de ce dictionnaire ont traduit simplement le premier *Lexique* d'E.-L. Gerber, que ce biographe avait pris pour guide l'autorité de Quanz, qui avait connu Scarlatti à Naples, dans les premiers mois de 1725, et qu'il avait appris de ce maître lui-même le fait dont il s'agit (2). M. de Villarosa ajoute, contre cette tradition, qu'à l'époque où Scarlatti fit ses études musicales, il existait à Naples des maîtres de premier ordre, tels que Gaetano Greco, au Conservatoire des *Poveri di Giesù Cristo,* Jean Salvator et Provenzale, à celui de la *Pietà dei Turchini;* il fait en cela une singulière confusion, car Greco naquit à Naples, vers 1680, et, au lieu d'être le maître de Scarlatti, il fut son élève. A l'égard de Provenzale, il était à la vérité maître du Conservatoire de la *Pietà,* en 1669; mais Scarlatti avait alors vingt ans, et ses études étaient terminées. Au surplus, M. de Villarosa dit plus loin qu'on sait d'une manière positive que lorsque Scarlatti arriva à Naples avec sa famille, il était chanteur remarquable, virtuose sur la harpe, et claveciniste excellent. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que ce compositeur illustre reçut une bonne éducation musicale, perfectionnée par l'étude des œuvres des grands maîtres de l'école romaine.

(1) M. Gennaro Grossi s'est trompé (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli,* volume des maîtres de chapelle, etc, art. *Cavalier Alessandro Scarlatti*), en plaçant en 1650 l'année de la naissance de ce maître; il aurait dû éviter cette erreur, puisqu'il rapporte son épitaphe, où l'on voit qu'il mourut à l'âge de 76 ans, au mois d'octobre 1725. Gerber et le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, donnent aussi cette date de 1650, d'après Quanz. Une copie fautive de l'épitaphe qui m'avait été envoyée de Naples pour la première édition de la *Biographie des musiciens,* portait le chiffre LXVI, pour son âge lorsqu'il mourut en 1725, au lieu de LXXVI, et j'en avais conclu que Scarlatti était né en 1659. Le marquis de Villarosa adopta cette date de 1759, parce qu'il y a aussi, dans l'épitaphe qu'il rapporte, le chiffre LXVI. Les renseignements donnés par Quanz sur l'âge de Scarlatti, en 1725, prouvent que le chiffre LXXVI, donné par M. Grossi et par la *Gazette générale de musique*, de Leipsick (39^me^ année, n° 3, p. 39), dans la reproduction de l'épitaphe, est exact. C'est aussi ce chiffre qu'on trouve dans la *Gazetta musicale di Napoli* (1838, n° 1).

(1) *Memorie dei Compositori di musica del regno di Napoli,* p. 199.

(2) J'ai dit, dans la première édition de ce livre, les motifs qui me faisaient douter que Carissimi eût pu être le maître d'Alexandre Scarlatti; mais depuis que des documents authentiques ont permis de rectifier l'époque de la naissance de Carissimi et qu'au lieu de 1582 on sait que 1604 en est la date, les motifs de mes doutes n'existent plus; car, si l'on suppose que Scarlatti était âgé de quinze ans en 1664, il a pu être élève de Carissimi, qui n'en avait alors que soixante.

Scarlatti était âgé de trente et un ans lorsqu'il fut chargé de la composition de l'opéra intitulé l'*Onestà nell' amore,* qui fut représenté au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine, reine de Suède ; mais il est peu probable que cet ouvrage soit le premier qu'il ait écrit pour le théâtre, et tout porte à croire qu'il avait déjà de la renommée lorsque Christine le choisit pour composer l'*Onestà nell' amore.* L'auteur d'une notice sur l'Opéra, insérée dans le *Magasin musical* de Cramer (deuxième année, p. 668), dit que Scarlatti donna, dans la même année, un autre opéra, à la cour de Munich ; mais le catalogue authentique des opéras représentés sur ce théâtre, depuis 1657 jusqu'en 1788, publié par Lipowsky, à la suite de son *Dictionnaire de musiciens bavarois* (p. 425 et suivantes), prouve que cette assertion est erronée, et qu'aucun opéra de ce maître ne fut joué à Munich avant 1721. Son voyage à Vienne est aussi peu vraisemblable. Toute cette période de la vie de ce grand artiste est obscure ; toutefois, on peut conjecturer qu'il ne s'éloigna pas de Rome après la représentation de l'*Onestà nell' amore,* car au livret du *Pompeo,* joué au palais royal de Naples, le 30 janvier 1684, et dédié au marquis de Carpio, vice-roi, Scarlatti prend le titre de *maître de chapelle de Sa Majesté la reine de Suède.* Depuis cette date jusqu'en 1693, on ne trouve aucun renseignement sur sa vie ; mais dans cette année, il écrivit l'oratorio *I Dolori di Maria sempre vergine,* pour la congrégation des Sept Douleurs, à *San Luigi di Palazzo,* et l'opéra *Teodora,* joué à Rome. On ne peut mettre en doute que plusieurs opéras de Scarlatti n'aient été produits dans l'intervalle des neuf années écoulées depuis 1684 jusqu'en 1693 ; mais on n'en connaît pas les titres. C'est dans *Teodora* que Scarlatti donna le premier exemple du retour au motif principal des airs après la seconde partie : c'est ce qu'on appelle le *da capo.* Cette forme fut adoptée dès lors par tous les compositeurs et conservée pendant plus de soixante ans. Une autre nouveauté, plus importante encore, parut dans la *Teodora.* Jusqu'alors le récitatif n'avait eu d'autre accompagnement que la basse, qui le soutenait sans interruption ; Scarlatti y introduisit l'orchestre, coupa les transitions par des ritournelles, et donna naissance à ce qu'on appelle improprement *le récitatif obligé.* A l'égard de l'accompagnement des airs, au lieu de leur faire suivre le chant en harmonie plaquée, il lui donna un dessein particulier, lorsqu'il le jugea convenable, et par sa vivacité, évita la langueur et la monotonie.

Christine étant morte en 1688, Scarlatti était resté sans autre emploi que celui de compositeur pour le théâtre et pour l'église ; il paraît qu'il accepta, quelque temps après, la place de maître de la chapelle royale de Naples, car c'est ce titre qu'il porte dans le livret de l'*Odoacre,* opéra de Legrenzi dont il avait refait quelques airs par ordre du vice-roi, et qui fut représenté au théâtre *San Bartolomeo,* de Naples, le 5 janvier 1694. On trouve une preuve de la modestie de cet homme illustre dans un avertissement au lecteur de ce livret : *Les airs refaits par lui* (dit-il) *sont marqués d'un astérisque, afin que ses fautes ne soient pas préjudiciables à la réputation de Legrenzi, dont la gloire immortelle est pour lui l'objet d'un respect sans bornes. Pirro e Demetrio,* représenté en 1697, à Naples ; *Il Prigioniero fortunato,* en 1698 ; et surtout *Laodicea e Berenice,* joué en 1701, mirent le sceau à sa réputation. C'est dans ce dernier opéra qu'il écrivit un air admirable, pour ténor et violon obligé, dont l'accompagnement était destiné à Corelli, qui en manqua les traits à la répétition générale. Cette aventure, et la difficulté de trouver de bons violons pour l'exécution de ces traits, décidèrent Scarlatti à refaire cet air, ainsi que plusieurs autres morceaux, lorsqu'il fit jouer cet opéra à Rome, en 1705. Je possède les deux airs sur les mêmes paroles : le second est fort inférieur au premier.

Antoine Foggia, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, devenu vieux eut besoin d'être secondé par un maître adjoint : Alexandre Scarlatti fut appelé à remplir cet emploi, le 31 décembre 1703, et devint premier maître au mois de mai 1707. Le cardinal Ottoboni lui avait déjà donné le titre de directeur de sa musique, ainsi qu'on le voit par le livret de son opéra *Il Trionfo della libertà,* qu'il fit représenter à Venise, en 1707. Il est vraisemblable que ce fut ce cardinal qui lui fit obtenir la décoration de chevalier de l'Éperon d'or. La conquête du royaume de Naples, qui avait été faite dans la même année, par l'empereur, sur les Espagnols, et le changement favorable dans le sort des Napolitains qui en fut la suite, paraît avoir décidé Scarlatti à reprendre ses fonctions de maître de la chapelle royale. Au mois de mars 1709, il donna sa démission de maître de chapelle

de Sainte-Marie Majeure, et retourna à Naples. Parmi les opéras qu'il y fit représenter, on remarque particulièrement *Tigrane*, représenté, en 1715, au théâtre *San-Bartolomeo*. Une note bien intéressante, placée après l'argument du drame, se trouve dans le livret; on y lit : *Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei difetti, che forse potrai conoscere nella musica, in considerando che ormai dovrebbe essere affato stanco l'autore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente dramma viene a compire il numero di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel teatro di Napoli, ed altri teatri dell' Italia.* Ainsi, en 1715, Scarlatti avait écrit *cent six opéras*, auxquels il en faut ajouter dix ou douze autres qu'il écrivit dans les années suivantes, plusieurs oratorios, et beaucoup de musique d'église. Il faut bien se garder de prendre à la lettre ce qu'il dit de la faiblesse de son *Tigrane*, où tout, au contraire, est d'invention. C'est dans cet ouvrage qu'il a composé son orchestre de violons, violes, violoncelle, contrebasse, deux hautbois et deux cors ; instrumentation sans exemple jusque-là. On y trouve un morceau avec accompagnement de deux violes et violoncelle solo, une autre avec deux flûtes, deux cors et deux bassons joints aux instruments à cordes; enfin, un air de la plus suave mélodie avec deux violons, viole et violoncelle concertants, basse et clavecin d'accompagnement. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, que le dernier opéra de Scarlatti est la *Caduta de' Decemviri*, joué au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples ; j'étais mal informé, car la partition de l'ouvrage, que je possède aujourd'hui, porte la date de 1706. Les traits de génie abondent dans cette partition. Tous les airs ont un caractère analogue aux sentiments exprimés par les paroles, et leurs formes ont une originalité saisissante. Plusieurs ont une partie de violon solo avec deux violons d'accompagnement. Au second acte se trouve un air d'expression touchante accompagné par une *violetta* (alto) seul, avec violoncelle obligé et basse seule sans clavecin ; ce morceau, rempli d'harmonies et de modulations hardies, est d'une beauté achevée. Les compositeurs de l'époque actuelle se sont persuadé qu'ils sont les inventeurs des parties de premier et de second violons divisées en deux chacune ; mais Scarlatti avait usé de cet effet plus de cent vingt ans avant eux, car l'air du premier acte de cette partition, *Ma, il ben mio, che fà?* est accompagné par quatre parties de violons, d'un effet admirable.

Quanz vit Scarlatti en 1725 : suivant ce qu'il en dit, ce maître aurait été alors âgé de soixante-quinze ans ; ce qui a fait remonter, par les biographes, la date de la naissance à 1650; mais Quanz s'est trompé, car Scarlatti mourut le 24 octobre de la même année, à l'âge de *soixante-seize ans*, ainsi que le prouve l'inscription suivante, placée sur son tombeau, dans la chapelle de Sainte-Cécile, à l'église des Carmes de Monte-Santo :

Hic situs est
Eques Alexander Scarlactus
Vir moderatione beneficentia
Pietate insignis
Musices instaurator. maximus
Qui solidis veterum numeris
Nova et mira suavitate
Mollitis
Antiquitati gloriam
Posteritati imitandi spem ademit
Optimatibus regibusque
Apprime carus
Tandem annos natum LXXVI extinxit
Summo cum Italiæ dolore
IX Kal. Novembris CIↃ IↃCCXXV
Mors modis flecti nescia

Tour à tour chargé de l'enseignement dans les Conservatoires de *Sant' Onofrio*, *dei Poveri di Gesù Cristo*, et de *Loreto*, Scarlatti eut pour élèves quelques-uns des artistes qui fondèrent la gloire de l'école de Naples, particulièrement Logroscino, Durante, et en dernier lieu Hasse. Les biographes qui lui donnent aussi pour élèves Leo et Pergolese se sont trompés ; car le premier eut pour maître Pitoni, de Rome, et l'autre, Gaetano Greco. Nul ne pouvait être plus digne que Scarlatti de diriger l'éducation musicale des hommes de génie produits alors par le royaume des Deux-Siciles. Audacieux génie lui-même, il unissait à la richesse, à la hardiesse de l'imagination, un savoir étendu, la pureté de style de l'école romaine, et l'expérience acquise par d'immenses travaux. Sa modulation, souvent inattendue, n'offre jamais de succession dont l'oreille soit blessée, et jamais, dans ce que cette modulation a de plus hardi, les intonations des voix ne sont difficiles : art que les Italiens seuls ont connu, parce que leur éducation commençait par l'étude du chant. Le marquis de Villarosa dit de Scarlatti (*Memorie*, etc., p. 201) : « Mais quelle musique » a-t-il laissée qu'on pourrait entendre au- » jourd'hui ? Son style est grand et correct, » mais *son goût fut toujours sec, énervé et*

» *scolastique*(1). » Ah ! monsieur le marquis, si vous aviez connu cette musique, dont vous parlez si mal, si vous aviez entendu seulement l'air de *Laodicea e Berenice*, et celui de *Tigrane*, que j'ai fait exécuter à mes concerts historiques, donnés à Paris, en 1832 et 1833, vous auriez dû avouer que rien n'est plus suave, plus expressif, moins sec et moins scolastique. Pergolese, dont vous parlez avec enthousiasme, est bien loin de cette force dramatique, et de ces nouveautés d'harmonie et de modulation.

Le mérite de Scarlatti, comme professeur, se montre d'une manière évidente dans un écrit qui n'a malheureusement pas été imprimé, mais dont on trouve des copies à Naples, et dans lequel brille un profond savoir. Cet écrit a pour titre : *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte, del Cav. Sig. Alessandro Scarlatti, maestro della reale cappella di Napoli*, 1717; manuscrit de vingt-huit pages in-folio de texte, et de douze pages d'exemples de musique. Il fut composé à l'occasion d'une dispute entre deux compositeurs espagnols, sur l'emploi que l'un d'eux avait fait d'une double dissonance de seconde et de neuvième dans une de ses messes. Scarlatti avait été pris pour juge de la contestation. Sa dissertation fut écrite pour résoudre la difficulté : il y montra une rare dextérité dans l'analyse; mais, en adroit Italien, il trouva le moyen de donner des éloges à chacun des adversaires sans prononcer entre eux.

Un des caractères du talent de Scarlatti fut une fécondité inépuisable ; car, indépendamment des cent douze ou quinze opéras qu'il avait écrits, on connaît de lui une immense quantité de morceaux de chambre et de musique d'église, genres dans lesquels il excella. On sait que Jomelli considérait ses messes et ses motets comme les meilleurs qu'on eût faits dans le style concerté. Ces messes étaient, dit-on, au nombre de *deux cents*; un critique a révoqué ce fait en doute, et considérant le petit nombre de celles qu'on connaît, il a demandé ce qu'étaient devenues les autres. Mais cette manière d'argumenter ne saurait être admise, car Scarlatti nous apprend lui-même qu'il a fait plus de cent opéras, et l'on n'en connaît qu'environ trente, c'est-à-dire, à peu près le quart ! Il faut remarquer que la plupart des compositeurs napolitains écrivaient leurs messes, leurs motets et leurs vêpres pour des couvents où l'on gardait les manuscrits originaux. Les auteurs eux-mêmes ne possédaient pas leurs ouvrages. Je crois d'autant plus facilement au nombre indiqué de messes de Scarlatti, que j'en ai retrouvé plusieurs qui étaient restées inconnues jusqu'à ce jour. Il a écrit aussi plusieurs oratorios, et un nombre prodigieux de cantates qui ont servi de modèles à tous les compositeurs italiens pendant le dix-huitième siècle. Son élève Durante en a arrangé plusieurs en duos, avec une sagacité merveilleuse. Scarlatti écrivait ces petits drames musicaux avec une singulière facilité. Burney en a trouvé la preuve dans le manuscrit original de trente-cinq cantates, composées par ce grand homme à Tivoli, au mois d'octobre 1704, dans une visite qu'il fit à son ami André Adami, chapelain chantre de la chapelle pontificale (*voyez* Adami). Toutes ces cantates sont datées, et chacune a été faite dans un seul jour. Un amateur napolitain disait à Quanz, en 1725, qu'il possédait environ quatre cents morceaux de tout genre composés par A. Scarlatti.

On ne connaît aujourd'hui des compositions de Scarlatti que celles dont les titres suivent : I. Oratorios. 1° *I Dolori di Maria sempre vergine*, Rome, 1693. 2° *Il Sacrifizio d'Abramo*, à Rome, en 1703. Une admirable cavatine tirée de cet oratorio a été publiée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (page 121). 3° *Il Martirio di santa Teodosia*, Rome, 1705. La partition de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris. 4° *La Concezzione della beata Vergine*, ibid. 5° *La Sposa de' sagri cantici*, à quatre voix, avec instruments, à Naples, 1710 ; dans les archives de la chapelle royale, à Naples. 6° *San Filippo Neri*, à Rome, 1718. Je possède une partition de cet ouvrage, divisé en deux parties, et écrit pour quatre voix (*Saint Philippe*, *la Foi*, *l'Espérance* et *la Charité*), violons, viole, violoncelle obligé, contrebasse et luth. 7° *La Vergine addolorata*, à quatre voix, Naples, 1722. 8° *Stabat Mater*, à quatre voix, Rome, 1723. 9° *Stabat Mater* pour soprano et alto, avec orchestre. 10° *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*, cantate spirituelle pour contralto, chœur, violons, viole et orgue. II. Musique d'église. 11° *Missa 4 vocum ad canones* (*col basso per organo*). 12° *Missa quatuor vocum* (en *mi* majeur). 13° Messe à cinq voix et orchestre en *si* mineur (dans les archives de la chapelle

(1) *Ma qual musica ha lasciata, che oggi potrebbe sentirsi ? Il suo stilo fu grande, e ben inteso ; ma il suo gusto fu sempre secco, snervato e scolastico.*

royale, à Naples). 14° Messe pastorale à dix voix en deux chœurs, violons et orgue. 15° Messe à six voix et orgue (en *mi* bémol). 16° Messe de *Requiem* à quatre voix et orgue. 17° *Tu es Petrus* à huit voix en deux chœurs avec basse continue pour orgue. 18° *Concerti sacri, motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci* avec deux violons, viole et basse continue pour l'orgue, op. 1 et 2; Amsterdam, Roger. La deuxième partie de ces motets est à quatre voix, deux violoncelles obligés et basse continue pour l'orgue. 19° Motets à quatre, cinq et six voix avec orgue, en manuscrit, chez l'abbé Santini, à Rome. 20° Psaume *Memento Domine* à quatre voix, *à la Palestrina*. 21° Psaume *Laudate* pour soprano, contralto et basse, avec violons, viole et basse pour l'orgue. 22° *Ave Regina cœlorum*, pour deux soprani et orgue, composé pour l'église Sainte-Marie de Lorette. 23° *Miserere* à plusieurs voix, sans accompagnement. Ce morceau fut composé vers 1680 pour la chapelle pontificale, où il existe encore. III. Opéras. 24° *L'Onestà nell' amore*, Rome, 1680. 25° *Pompeo*, à Naples, en 1684. 26° *Teodora*, en trois actes, Rome, 1693. 27° *Odoacre*, en trois actes, musique de Legrenzi, avec de nouveaux airs de Scarlatti, Naples, 1694. 28° *Pirro e Demetrio*, en trois actes, à Naples, 1697. Je possède la partition de cet ouvrage. 29° *Il Prigioniero fortunato*, 1698. 30° *Il Prigioniero superbo*, en trois actes, Naples, 1699. 31° *Gli Equivochi nel sembiante*, Rome, 1700. *Eraclea*, en trois actes, à cinq voix, violons, alto, flûtes, hautbois, trompettes, violoncelle obligé et contrebasse, 1700. Je possède la partition de cet opéra. 32° *Le Nozze co'l nemico*. 33° *Il Mitridate Eupatore*. 34° *Laodicea e Berenice*, à Naples, 1701. 35° *Il Figlio delle selve* (ouvrage excellent), 1702. *La Caduta de' decemviri*, en trois actes, 1706. 36° *Il Trionfo della libertà*, Venise, 1707. 37° *Il Medo*, en trois actes, 1708 (une des plus belles compositions de Scarlatti). 38° *Il Martirio di santa Cecila*, tragédie lyrique en trois actes, à Rome, 1709. 39° *Il Teodosio*, en trois actes, Naples, 1709. 40° *Ciro riconosciuto*, en trois actes, Rome, 1712. 41° *Porsenna*, musique de Lotti, avec des airs et d'autres morceaux ajoutés par Scarlatti, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, 1713. *Mitridate Eupatore*, en trois actes, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise, 1713. 42° *Scipione nelle Spagne*, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, pendant le carnaval de 1714. Je possède la partition de cet opéra. 43° *L'Amor generoso*, au théâtre du palais royal, à Naples, le 1er octobre 1714. 44° *Arminio*, en trois actes, au théâtre *San-Bartolomeo*, le 19 novembre 1714. 45° *Il Tigrane*, en trois actes, même théâtre, 1715. 46° *Carlo Re d'Allemagna*, Naples, 1716. 47° *La Virtù trionfante dell' Odio e dell' Amore*, au palais royal de Naples, en 1716. 48° *Il Trionfo dell' Onore*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, en 1718. 49° *Il Telemacco*, à Rome, 1718. 50° *Attilio Regolo*, en trois actes, au théâtre *Capranica*, de Rome, 1719. 51° *Il Cambisio*, avec des intermèdes bouffes, au théâtre *San-Bartolomeo*, de Naples, en 1719. 52° *Tito Sempronio Gracco*, en trois actes, avec des ballets, au même théâtre, 1720. 53° *Turno Aricinio*, à Rome, 1720. 54° *La Principessa fedele*, Rome, 1721. 55° *Griselda*, Rome, 1721. 56° *Didone abbandonata*. Les opéras dont les dates et les lieux de représentation ne sont pas connus sont : 57° *Il Olitorio*. 58° *Massimo Papirio*. 59° *Non tutto il male vien per nuocere*. 60° *Diana ed Endimione*. IV. Musique de chambre. 61° Vingt madrigaux à plusieurs voix. Le P. Martini en a inséré un (*Cor mio*) chef-d'œuvre de facture élégante, d'expression et de modulation neuve, dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (page 207). Ce morceau est écrit pour quatre voix de soprano et contralto. 62° *Serenata a quattro voci per gli sponzali del Principe di Stigliano*, 1723. 63° *Due serenate a cinque voci*. 64° *Madrigale a due canti* (*Questo silenzio ombroso*), *diviso in quattro duetti, senza stromenti*. 65° Quatorze duos de chambre pour l'étude, sans instruments. 66° Un nombre infini de cantates à voix seule, la plupart avec la basse continue, et quelques-unes avec des violons. On les trouve dans beaucoup de bibliothèques; celle du Conservatoire, à Paris, en possède huit volumes. 67° Deux livres de toccates pour clavecin ou orgue, dans la collection de l'abbé Santini. 68° Une suite de pièces de clavecin; *ibid*. On trouve un portrait de Scarlatti, gravé d'après une peinture de Solimène, dans la *Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli*; Naples, 1819, in-4°.

SCARLATTI (Dominique), fils du précédent, né à Naples, en 1683, eut pour premier maître son père, et termina ses études à Rome, sous la direction de Gasparini. Il reçut vraisemblablement aussi des leçons de clavecin de Bernard Pasquini, car il devint le plus grand claveciniste de l'Italie, et l'un des plus habiles

de l'Europe, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On manque de renseignements sur les premiers temps de sa carrière d'artiste. On trouve dans la bibliothèque du Lycée communal, à Bologne, le livret de l'opéra intitulé *Irène*, où l'on voit que cet ouvrage a été joué à Naples, en 1704, avec la musique de Dominique Scarlatti et de Charles-François Pollarolo, de Brescia. Scarlatti n'avait écrit sans doute qu'un petit nombre de morceaux pour cet opéra, car *Irène*, de Pollarolo, avait été joué neuf ans auparavant (1695), au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise. Je vois par la notice sur Dominique Scarlatti écrite par M. Farrenc pour le *Trésor des pianistes* (deuxième livraison), que cet artiste écrivit à Rome, en 1710, pour le théâtre particulier de la veuve du roi de Pologne, Marie-Casimire, un drame pastoral intitulé *la Silvia*, dont le livret existe à la bibliothèque du Conservatoire impérial de Paris. En 1711, il donna sur le même théâtre, *l'Orlando, ovvero la gelosa pazzia*, et *Tolomeo ed Alessandro ovvero la Corona disprezzata*; en 1712, *Tetide in Sciro*; au même théâtre, en 1713, *Ifigenia in Aulide*, idem, et *Ifigenia in Tauri*, idem; en 1714, *Amor d'un' ombra e Gelosia d'un' aura*, et *Il Narciso*, idem; en 1715, *l'Amleto*, à Rome, au théâtre Capranica. A l'égard du *Telemacco*, dont parle M. Farrenc, et qui fut joué à Rome, en 1718, il fut écrit par Alexandre Scarlatti, et non par son fils. Dominique Scarlatti n'a écrit que quelques airs dans la *Berenice* de Porpora, et n'a pas été son collaborateur. A l'âge de vingt-six ans, il était à Venise. Hændel le rencontra dans cette ville, en 1709, et Scarlatti fut si charmé de son talent et du goût piquant d'harmonie de ses improvisations, qu'il le suivit à Rome, pour jouir plus longtemps du plaisir de l'entendre. Il écrivit alors des cantates dont le mérite était assez grand pour qu'on les comparât à celles de son père. Il composa aussi pour l'église, car j'ai une messe à quatre voix et basse continue pour l'orgue, qui porte son nom et qui est datée de Rome (1712). On connaît aussi de sa composition un *Salve Regina* à voix seule avec deux violons, viole et basse; morceau d'une belle expression. Le 1er janvier 1715, il succéda à Thomas Baj, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais il ne garda cette position que jusqu'au mois d'août 1719, ayant accepté la proposition de se rendre à Londres pour y composer un opéra, et pour tenir le clavecin à l'Opéra italien. Il donna en effet à ce théâtre *Narciso*, représenté le 30 mai 1720, mais qui avait été déjà joué à Rome, en 1715, ainsi qu'on vient de le voir. L'année suivante, il partit pour Lisbonne. Charmé de son talent, le roi de Portugal l'attacha à son service et lui accorda de grands avantages (1). Le désir de revoir son père le ramena vraisemblablement à Naples, en 1725, car Hasse l'entendit alors et eut tant d'admiration pour son habileté sur le clavecin, qu'il en parlait encore avec enthousiasme cinquante ans après. Quanz le vit aussi à Rome dans la même année, et ne fut pas moins charmé de sa musique de clavecin et de son exécution. Toutefois, l'Italie ne pouvait offrir alors une existence convenable à un instrumentiste de son mérite; il accepta donc des propositions qui lui furent faites, en 1729, au nom de la cour d'Espagne, pour donner des leçons de clavecin à la princesse des Asturies, qui avait été déjà son élève à Lisbonne, comme princesse de Portugal. Scarlatti, ayant accepté les avantages qui lui étaient offerts, partit pour Madrid, où il jouit du sort le plus heureux. Devenu roi en 1746, Ferdinand VI continua de le garder à son service, pour jouer tous les soirs du clavecin dans la chambre de la reine. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, qu'après la mort de la reine d'Espagne, en 1754, Scarlatti reçut une pension de la cour et continua de résider à Madrid, où il mourut, en 1757 : il y a là une erreur grave, car la reine Madeleine-Thérèse ne mourut que le 27 août 1758, et Scarlatti avait cessé de vivre un an auparavant. Suivant un article de la *Gazetta musicale di Napoli* (15 septembre 1838), Scarlatti serait retourné à Naples, en 1754, et ce serait dans cette ville qu'il serait mort, en 1757. Le P. Sacchi nous apprend (2) que cet artiste célèbre avait la passion du jeu, et qu'après avoir dissipé tout ce qui avait été le produit de son talent et de la munificence des rois de Portugal et d'Espagne, il laissa dans le dénûment sa famille, qui fut secourue plusieurs fois par le grand chanteur Farinelli, son ancien ami.

(1) M. Farrenc dit que lorsque la fille du roi de Portugal (Madeleine-Thérèse) épousa Ferdinand, prince des Asturies, Jean V voulut que Scarlatti suivit son élève à Madrid; et plus loin, il ajoute que ce grand claveciniste *se rendit de nouveau* dans cette ville en 1729. M. Farrenc ne s'est pas souvenu que le mariage du prince des Asturies et de la princesse de Portugal n'eut lieu que le 19 janvier 1729; d'où il suit évidemment que Scarlatti alla alors en Espagne pour la première fois.

(2) *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*; Venise, 1784, pp. 29, 30.

Scarlatti fut le claveciniste de son temps qui fit le plus d'usage du croisement des mains dans les passages rapides, et quelquefois il en tira de beaux effets dans des combinaisons qui ne sont pas sans difficulté: mais son excessif embonpoint ne lui permit plus d'employer cet artifice dans sa vieillesse, et l'on remarque que ses dernières pièces sont plus faciles que les deux premières suites qu'il dédia à la princesse des Asturies, et qui furent publiées à Venise, à Paris, à Amsterdam et à Nuremberg, avant 1760. Une prodigieuse variété dans la nature des idées, une grâce charmante dans les mélodies, et un grand mérite de facture, sont les qualités distinctives des compositions de cet artiste. Le mouvement rapide dans lequel la plupart de ses pièces doivent être jouées les rend difficiles, et nos pianistes les plus habiles y pourraient encore trouver des sujets d'étude. La fécondité de Scarlatti fut prodigieuse dans ce genre de composition, car l'abbé Santini, de Rome, possède *trois cent quarante-neuf sonates* ou pièces de clavecin et d'orgue dont il est auteur, et il n'a pas tout ce que ce maître a écrit. L'édition originale du premier livre de pièces de clavecin publié par Dominique Scarlatti est rare : il contient trente pièces renfermées dans cent dix pages grand in-folio oblong. M. Farrenc, qui en possède un exemplaire, en donne ainsi le titre : *Essercizi* (sic) *per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti, cavaliere di San Giacomo e Maestro de* (sic) *serenissimi principe e principessa delle Asturie*, etc. M. Farrenc ajoute aux renseignements qu'il donne sur cette édition : « Burney dit que ce premier livre de Scarlatti » a été publié à Venise, » d'où il faut conclure que le cahier ne porte ni indication de ville, ni date. Ce qui est certain, c'est qu'il parut avant le 10 août 1746, car Scarlatti prend encore le titre de maître du prince et de la princesse des Asturies. Je possède une édition de pièces de cet artiste que je crois antérieure à celle dont parlent Burney et M. Farrenc; elle est divisée en cahiers ou volumes, dont le premier contient seize pièces, et le second dix-sept. Le premier volume a pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti, maître de clavecin du prince des Asturies. Premier volume. Les pièces contenues dans ce livre n'ont jamais été gravées; à Paris, chez madame Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, et chez M. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'or.* Or, suivant l'*État de la France pour* 1755, la veuve Boivin était morte au mois de septembre de l'année précédente. Le second volume a simplement pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti. Deuxième volume* (mêmes adresses). Les éditeurs de ce second volume se sont trompés en plaçant, comme numéro 10 des pièces qui y sont contenues. une fugue en *fa* mineur écrite par Alexandre Scarlatti pour l'orgue. Toutes les pièces de ces deux volumes sont dans la notation originale, avec les clefs d'*ut* sur les première, troisième et quatrième lignes pour les deux mains, suivant les circonstances.

M. Farrenc dit, dans sa notice : « Pour ce » qui est des pièces autres que les trente contenues dans ce volume (cité ci-dessus), je n'en » connais pas les éditions originales. Je possède deux livres publiés à Londres, chez » B. Cooke, par Thomas Roseingrave; ils ont » dû paraître vers 1730, ou, au plus tard, en » 1735; car, en 1737, Roseingrave perdit la » raison, et l'on fut obligé de le remplacer » comme organiste à l'église Saint-Georges » de Hanover-Square. Ce qui me fait pencher » pour une date rapprochée de 1737 et m'empêche de regarder cette édition comme originale, c'est qu'on y trouve dix-sept pièces » contenues dans le volume qu'on croit imprimé à Venise, et que Roseingrave dit lui-même, dans une note placée au-dessous du » titre, que son recueil contient quatorze » pièces qui ne sont dans aucune des autres » éditions. Je possède, enfin, deux livres publiés à Paris (probablement ceux que je viens » de citer) dans la seconde moitié du dernier » siècle. » Pour moi, je crois que Scarlatti n'a pas publié d'autre recueil que celui des trente pièces. En 1839, Charles Czerny a donné à à Vienne, chez Haslinger, une collection qui renferme deux cents pièces de Dominique Scarlatti pour le piano : c'est la plus complète des éditions de ce maître. Elle a été reproduite à Paris, chez l'éditeur Launer (Girod). Madame Farrenc, qui a donné des soins à cette édition, a corrigé, à l'aide de l'édition de trente pièces, de celle de Roseingrave, ami de Scarlatti, et d'une copie manuscrite appartenant au docteur Rimbault, de Londres, quelques fautes de l'édition de Vienne. M. Farrenc publie, au moment où cette notice est écrite (1864), un choix d'environ cent trente pièces de Scarlatti, dans sa magnifique collection intitulée : *Le Trésor des pianistes.*

SCARLATTI (Joseph), petits-fils d'Alexandre, mais non fils de Dominique, naquit à Naples, en 1718. On ignore le nom du

maître qui dirigea ses études de musique, et les commencements de sa carrière dans la composition dramatique ne sont pas mieux connus. Quelques-uns de ses opéras, représentés à Venise et à Naples, antérieurement à 1756, nous apprennent qu'il ne se fixa à Vienne qu'après cette époque. Il mourut dans cette dernière ville, en 1776. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Pompeo in Armenia*, Rome, 1747. 2° *Adriano in Siria*, Naples, 1752. 3° *Ezio*, ibid., 1754. 4° *Gli Effetti della gran madre Natura*, Venise, 1754. 5° *Merope*, Naples, 1755. 6° *De Gustibus non est disputandum*, Venise, 1756. 7° *Che tutto abbraccia nulla stringe*, ibid. 8° *Il Mercato di Malmantile*, Vienne, 1757. 9° *L'Isola disabitata*, ibid., 1757. 10° *Isifile*. 11° *La Serva scaltra*, ibid., 1759. 12° *La Clemenza di Tito*, ibid., 1760. 13° *La Moglie padrona*, ibid., 1768.

SCARPA (Antoine), anatomiste distingué et directeur de la faculté de médecine de Pavie, naquit le 17 juin 1847, dans une petite ville de la Lombardie. Il était professeur d'anatomie à l'université de Pavie lorsque la république cisalpine fut établie. Sincèrement attaché à l'ancien gouvernement, il refusa le serment qu'on exigeait de lui, et fut expulsé de sa chaire par le directoire; mais Napoléon, devenu roi d'Italie, la lui rendit. Scarpa mourut à Pavie, le 30 d'octobre 1832. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Anatomicæ disquisitiones de auditu et olfactu*; Pavie, 1789, in-fol. On a publié une traduction allemande de cet ouvrage, à Nuremberg, en 1800, in-4°.

SCARSELLI (Régnier), compositeur, né à Bologne, vers 1610, fut membre de l'Académie des *Filomusi*, établie dans cette ville, en 1622. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a due, tre e quattro voci*, op. 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1640, in-4°. 2° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1642, in-4°.

SCHAARSCHMIDT (Jean-Frédéric), recteur à Schneeberg, mort en cette ville, le 17 avril 1813, a publié une brochure intitulée : *Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewœhnlich verbundenen Singschœren* (Essai d'une histoire succincte de la réunion des chœurs de chant aux écoles normales du culte évangélique en Allemagne); Schneeberg, 1807, in-8° de trente-cinq pages.

SCHACHNER (J.-Rodolphe), pianiste et compositeur, né à Munich, le 31 décembre 1821, reçut les premières leçons de piano de madame De Flad, femme du conseiller de ce nom, qui avait aussi dirigé les premières études de Heuselt. Pendant les années 1837 et 1838, il reçut les conseils de Jean-Baptiste Cramer, qui résidait alors à Munich. Gaspard Ett fut le maître de composition du jeune Schachner dès 1833, et le dirigea pendant plusieurs années. En 1842, Schachner se rendit à Vienne et s'y fit connaître avantageusement comme virtuose dans les concerts. Il partit pour Paris à l'automne de 1843. Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec Habeneck et Chopin. Son talent distingué le fit admettre à jouer dans un concert du Conservatoire le *Concertstück* de sa composition, dans lequel il obtint du succès. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Leipsick, où Mendelssohn l'accueillit avec bienveillance et lui fit jouer son *Concertstück* dans un des concerts du Gewandhaus. Schachner visita ensuite Berlin, où il publia quelques-uns de ses ouvrages; puis il retourna à Vienne, où il s'est fixé. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° *La Tempête*, étude pour piano, op. 1; Berlin, Schlesinger. 2° Grand *Concertstück* (grande pièce de concert), pour piano et orchestre, op. 6; Vienne, Haslinger. 3° Poésies musicales pour piano, op. 8; *ibid.* 4° *Idem*, op. 9; *ibid.* 5° Romance variée pour piano, op. 11; Berlin, Schlesinger. 6° *Ombres et rayons*, pièces pour piano, six cahiers, op. 13 et 17; Vienne; Mechetti. 7° *La Chasse*, caprice, pour piano, op. 12; Berlin, Schlesinger. 8° *Fantasie-Stück* pour piano, op. 15; Vienne, Haslinger. 9° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 16; Vienne, Mechetti. 10° *Le Regret* et *Nocturne*, deux pièces de salon, pour piano et cor; Vienne, Haslinger.

SCHACHT (Mathieu-Henri), savant danois, naquit à Wiborg ou Viborg, dans le Jutland, le 29 avril 1660. Après avoir fait ses études littéraires à Copenhague, il fréquenta les universités de Kiel, Rostock, Leipsick, Jéna et Francfort; il habita ensuite à Upsal, et fut nommé professeur à Viborg, en 1682. Peu de temps après, il quitta ce poste et séjourna à Dantzick, puis à Kœnigsberg, à Copenhague, en Hollande, et enfin se rendit en Finlande, où il accepta, en 1685, une place de *cantor* et de professeur. Après en avoir rempli les fonctions pendant trois ans, il fut nommé recteur à Kierteminde, en Danemark, où il mourut le 8 août 1700. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions musicales, et un Lexique de mu-

sique suivi d'un traité de cet art, en langue latine, intitulé : *Bibliotheca musicæ, sive authorum musicorum catalogus, qui vel in theoria vel praxi musices scripto inclaruerunt*. Ce manuscrit, daté de Kierteminde, 1687, contient une dédicace de quatre pages, une préface de douze, le *Lexique musical*, renfermé en cent treize, et le traité en trois cent trente-deux pages in-folio. Ce manuscrit appartenait à Schiœrring, musicien de la chambre du roi de Danemark, qui en fit connaître le contenu à Gerber, auteur du *Lexique des musiciens*.

SCHACHT (Théodore, baron DE), naquit à Strasbourg, en 1748. Amateur passionné de musique, il se livra, dès sa jeunesse, à la culture de cet art et reçut, à la cour de Stuttgard des leçons de Jomelli, qui y était alors maître de chapelle. Le prince de La Tour et Taxis le fit ensuite intendant de sa musique; il en remplit les fonctions jusqu'en 1805, puis se rendit à Vienne, où il passa le reste de sa vie. Il s'est essayé dans tous les genres de composition, et a écrit des opéras, ballets, concertos pour divers instruments, symphonies, messes, etc.; tout cela est resté en manuscrit, à l'exception d'une symphonie publiée à Ratisbonne, en 1784.

SCHACHT (M.), compositeur de danses de l'époque actuelle (1840-1855), vit à Hanovre. Il a publié, dans cette ville et à Brunswick, un grand nombre de galops et de polkas pour le piano.

SCHACK, en langue bohême **CZIAK** (Benoît), naquit en 1758, à Mirowitz, en Bohême, où son père était instituteur. Il reçut sa première éducation musicale et littéraire dans la maison paternelle, puis entra, à l'âge de onze ans, chez les jésuites, comme enfant de chœur. Après avoir passé quatre années dans le collége, il fut admis comme chanteur à la cathédrale de Prague, et continua ses études à la maîtrise de cette église, particulièrement dans la composition, qui lui fut enseignée par le maître de chapelle Laube. Vers la fin de 1775, il retourna chez son père, puis se rendit à Vienne, où il eut la bonne fortune d'être admis au séminaire. Sa voix s'était changée en un bon ténor, que les leçons de Frieberth développèrent. C'est dans cette école que Schack fit ses premiers essais de composition, dans de petits opéras chantés par ses condisciples. Après un séjour de cinq ans à Vienne, pendant lequel il avait terminé son cours de philosophie et fait des études en médecine, il accepta une place de maître de chapelle chez un grand seigneur de la basse Silésie, et en alla prendre possession le 24 juin 1784. Pendant quatre années, il composa pour le service de cette chapelle des concertos pour divers instruments à vent. Un débordement de l'Oder ayant fait de grands ravages dans la basse Silésie, la chapelle dont Schack avait la direction fut supprimée, en 1788; dans le même moment des propositions lui furent faites pour entrer comme chanteur au théâtre de Prague. La banqueroute du directeur de ce théâtre l'ayant laissé sans ressource quelques mois après, Schack se trouva sans emploi jusqu'à ce qu'il entrât dans la troupe ambulante de Schikaneder, qui allait donner des représentations à Salzbourg. Ce fut pour cette troupe et à Salzbourg même qu'il écrivit ses opéras intitulés : *le Ballon aérostatique; Laurent et Suzette; le Cuisinier; le Faucheur*. Plus tard, il les fit jouer avec succès sur le théâtre de Vienne. A Ratisbonne, où la troupe de Schikaneder se rendit, Schack composa une messe et des litanies pour la chapelle du prince de La Tour et Taxis. Engagé, en 1790, au théâtre *An der Wien*, dans la capitale de l'Autriche, comme premier ténor, il y brilla et se forma dans l'art du chant en écoutant les excellents chanteurs italiens *Mandini*, *Babini*, *Mombelli* et *Maffoli*, qui s'y trouvaient réunis. C'est aussi à Vienne que Schack écrivit ses opéras : *La Suite de la Cosa rara; la Pierre philosophale, la Gazette de Vienne; les deux Antoine; le Tambour enchanté; le Pays des Utopies*, etc. Il dut à ces ouvrages l'avantage de connaître Mozart qui, allant le visiter quelquefois, prenait plaisir à s'asseoir à son pupitre, et à jeter dans ses partitions quelques-unes de ses abondantes idées. Schack quitta le théâtre de Vienne, en 1793, pour aller à Græetz, en Styrie, où il demeura trois ans; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Munich, et pour la chapelle royale. Il composa dans cette ville six messes, deux *Requiem*, des graduels, offertoires, deux cantates funèbres, et beaucoup de morceaux de chant détachés, dont quelques-uns ont été publiés. Schack a cessé de paraître sur la scène en 1814. On a gravé de sa composition l'ouverture de l'opéra *les deux Antoine*, pour piano; une messe pour quatre voix d'hommes avec orgue (Munich, Falter), la partition des *deux Antoine*, réduite pour le piano, et quelques chansons allemandes.

SCHAD (Joseph), pianiste et compositeur, est né à Wurzbourg, en 1812. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique; mais

ses heureuses dispositions pour la musique, et les rapides progrès qu'il fit dans l'étude du piano, les firent changer de résolution : il lui fut permis de se livrer à son penchant. Après avoir fait, à l'Institut musical de Wurzbourg, des études de théorie musicale, de piano et d'orgue, sous la direction de Frœhlich, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein et y devint élève d'Aloys Schmitt; puis il voyagea dans l'Allemagne du Rhin et en Suisse, où il se fit entendre avec succès. Arrivé à Morges, dans le canton de Vaud, il y fut nommé, en 1834, organiste et directeur d'orchestre; mais son mérite l'a fait appeler à Genève, où il fut pendant quelques années professeur de piano au Conservatoire. On a publié récemment quelques œuvres de pièces de piano de sa composition. Je connais de lui : 1° *Souvenirs de la vallée,* valses expressives pour piano, op.14; Leipsick, Hofmeister. 2° Morceau de salon sur la *Sérénade* de Schubert; pour piano, op. 23; Mayence, Schott. 3° Morceau de concert sur le sextuor de l'opéra *Lucia di Lammermoor,* op. 28; *ibid.* 4° Grande fantaisie sur le célèbre *Te Deum* de Haydn, pour piano; *ibid.* 5° Fantaisie brillante sur *Belisario,* pour piano; *ibid.* 6° Vingt-quatre études faciles et progressives pour le piano, op. 31, liv. I et II; Leipsick, Hofmeister. 7° *Souvenirs de Munich,* valse pour piano, op. 33; *ibid.* 8° Divertissement sur *Gemma di Vergi,* pour piano, op. 34; Mayence, Schott. 9° *La Rose des Alpes,* romance sans paroles pour piano, op. 38; Cobourg, Sinner. 10° *Les Cloches de Quasimodo,* nocturne caractéristique pour piano; Vienne, Haslinger. 11° *La Vierge de Domremi,* ballade nationale pour chant et piano; Mayence, Schott.

SCHADE ou **SCHAD** (Abraham), recteur à Spire, naquit à Senfftenberg, dans la dernière moitié du seizième siècle. Il n'est connu que comme compilateur d'une collection de motets d'auteurs célèbres de son temps; cette collection est intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos sive motetos* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum e diversis iisque clarissimis hujus et superioris ætatis antehac nunquam in Germanià editis, collectos exhibentis Pars prima, quæ concentus selectissimos qui tempore hyemalis ecclesiæ usui esse possunt comprehendit;* Strasbourg, 1611, huit parties in-4° et la partie d'orgue in-fol. *Pars altera, quæ æstivi temporis,* etc., etc., *concentus continet;* Strasbourg, 1612. *Pars tertia,* 1613. *Pars quarta,* 1616. La partie d'orgue a été arrangée par *Gaspard Vincentius,* organiste à Spire. Cette collection, précieuse pour l'histoire de l'art, surtout en ce qui concerne l'école allemande, renferme trois cent quatre-vingt-quatre motets, composés par cent vingt-trois auteurs, dont la plupart sont Allemands; on peut la considérer comme faisant suite à la collection de Bodenschatz, et comme précédant celle de Donfrid.

SCHADE (Jean), bon facteur d'orgues, né en Westphalie, dans les dernières années du seizième siècle, s'établit à Aix-la-Chapelle, vers 1628, et construisit plusieurs bons instruments, parmi lesquels on remarquait ceux des Carmélites et des Sœurs grises de Ruremonde, et celui de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

SCHADE (Charles), professeur à l'école communale de Halberstadt, né dans cette ville en 1791, a publié, pour l'instruction vocale dans les écoles, les ouvrages suivants : 1° *Darstellung einer Reihenfolge melodischer, rhythmischer und dynamischer Uebungen als Beitræge zur Færderung des Gesanges in Volksschulen* (Projet d'une suite d'exercices de chants mélodiques, rhythmiques et dynamiques (avec des nuances de *forte* et de *piano*), comme essai d'une amélioration du chant dans les écoles populaires); Halberstadt, Helm, 1828, in-8° de trente-cinq pages. 2° *Sangebuch für deutsche Volksschulen, enthaltend die nothwendigsten Treff-und Takt-Uebungen; nebst eine Auswahl von* 90 *ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern und* 10 *Kanons,* etc. (Livre de chant pour les écoles allemandes, etc.); *ibid.,* 1828, in-4°. 3° *Kurze und gründliche Elementargesang-Bildungslehre,* etc. (Méthode courte et fondamentale du chant élémentaire); Halberstadt, 1831, in-4°. 4° *Singebuch für Schulen, eine Sammlung zwei-drei-und vierstimm. Lieder von verschied. Componisten* (Livre de chant pour les écoles; recueil de chansons de différents compositeurs à deux, trois et quatre voix) *ibid.,* 1829, in-4°. Ce recueil a été publié par Schade, en société avec E. Hauer. 5° *Wie der Lehrer N. seine Schule, die erste Classe einer Dorfschule, für den Gesang ausbildete. Oder Kurzer und gründlicher, nicht allein gangbarer, sondern auch gegengener Unterrichtsweg eines practischen Elementarlehrers in Gesangs* (Comment l'instituteur N. a perfectionné avec sa méthode l'enseignement du chant dans les premières classes d'une école de village, etc.); Halberstadt, C. Brüggemann, 1831, in-8° de quatre-vingt-quatre pages.

6° *Ueber den Zweck des Gesangunterrichts in Schulen. Einladungsschrift zur œffentlichen Prüfung der hœhern Bürgersschule zu Halberstadt* (Sur le but de l'enseignement du chant dans les écoles communales à Halberstadt); *ibid.*, 1831, in-8°.

SCHADECK (Jean), compositeur, né en Bohême, vers 1775, s'établit à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et y vécut en qualité de maître de piano. Il est mort jeune, vers 1807. Ses premières productions annonçaient un artiste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour le piano; Vienne, Eder, 1801. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, *ibid.*, 1802. 3° Sonate pour piano, op. 3 ; Vienne, Artaria. 4° Trois sonates pour piano, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quelques thèmes variés pour le piano.

SCHÆDEL ou **SCHÆDL** (Bernard), pianiste et compositeur, vécut d'abord à Hambourg, puis s'établit à Francfort-sur-le-Mein, en qualité de professeur de piano; il s'y trouvait en 1845. Une symphonie à grand orchestre de sa composition fut exécutée dans cette ville, en 1842. On a gravé de cet artiste environ cinquante œuvres, dont je ne connais que celles-ci : 1° *Feuilles d'Album;* pièces caractéristiques pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 25; Mayence, Schott. 2° Quatre *Lieder* pour baryton et piano, op. 26 ; Hambourg, Schubert. 3° Six *Lieder* à voix seule avec piano; *ibid.* 4° Ancien chant allemand, à voix seule et piano; Mayence, Schott. 5° Chant de guerre pour un chœur d'hommes ; Offenbach, André.

SCHÆFER (Jean-Henri), chanteur dramatique, né à Cassel, le 2 janvier 1782, a appris les éléments de la musique sous la direction de Stegmann qui, plus tard, est devenu son beau-père. Élève de Righini dans l'art du chant, il débuta, comme baryton, au théâtre de la cour. Bien qu'il y jouît d'un sort agréable, il quitta ce théâtre pour entrer à celui de Schwerin, où il fut accueilli avec faveur. En 1810, il se rendit à Hambourg, et y débuta avec succès dans l'*Axur* de Salieri. Depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il a brillé pendant vingt ans. Devenu régisseur du théâtre en 1828, il y a fait preuve d'autant d'activité que de talent, et quelquefois il a dirigé l'orchestre avec habileté.

SCHÆFFER (maître Zacharie), compositeur allemand, vécut vers le commencement du dix-septième siècle. On a imprimé deux psaumes à quatre voix de sa composition, à Hambourg, en 1612.

SCHÆFFER (Charles-Frédéric-Louis), né à Oppeln, le 12 septembre 1746, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de douze ans, il se faisait déjà entendre dans les concerts. En 1768, il alla étudier la jurisprudence à l'université de Halle; et deux ans après, il alla continuer ses études à Leipsick. Il s'y lia d'amitié avec quelques hommes distingués, tels que Weisse, Wieland et Gleim. Après un court séjour à Francfort, il se rendit à Breslau, et y fut nommé avocat, puis notaire et commissaire de justice pour la haute Silésie. Il mourut à Breslau, le 6 avril 1817. Cet amateur possédait une belle bibliothèque de musique. Il a composé : 1° Plusieurs sérénades pour trois instruments. 2° Six concertos de piano avec orchestre, 1790 à 1800. 3° *Walmir et Gertrude,* opéra représenté sur le théâtre du prince d'Anhalt-Cœthen, à Pleiss, en 1798 et en 1800. 4° *Orkan*, grand opéra, 1805. 5° *Requiem* pour deux chœurs et orchestre, 1810.

SCHÆFFER (Henri), ténor du théâtre de Hambourg, est né à Cassel, le 20 février 1808. Ses heureuses dispositions pour la musique se sont manifestées dès son enfance : à l'âge de huit ans, il chantait à vue, dans les églises, des solos, des motets et des fugues. Vers la fin de sa neuvième année, il entra dans les chœurs du théâtre. Gerstæcker et Wild, qui brillèrent à Cassel depuis 1820 jusqu'en 1827, devinrent ses maîtres et ses modèles. Il reçut aussi des leçons de composition de quelques bons professeurs. Engagé comme ténor à Magdebourg, en 1830, il y resta dix-huit mois, puis chanta pendant une saison à Brunswick, et enfin accepta un engagement au théâtre de Hambourg, où il débuta, en 1832. La belle qualité de sa voix, son sentiment musical et l'expression de son chant le rendirent bientôt l'acteur favori du public, particulièrement dans les rôles de Cléomène, du *Siége de Corinthe*, de Pylade, dans *Iphigénie en Tauride,* et de don Ottavio, dans *Don Juan*. Un mariage avantageux lui a fait quitter le théâtre, en 1840, et depuis lors il s'est livré aux travaux de la composition. Il a publié trois recueils de chants pour cinq et six voix d'hommes, à Hambourg, chez Bœhme. Ses compositions manuscrites consistent en une symphonie, plusieurs ouvertures, des quatuors pour deux violons, alto et basse, et la cantate intitulée *Éloge de la Concorde,* exécutée à Hambourg, le 1er mars 1838.

SCHÆFFER (Auguste), compositeur à

Berlin, est né le 23 août 1814, à Reinsberg, où son père était receveur d'impôts. Dès ses premières années, il reçut des leçons de piano de Breyer, musicien de la chambre. A l'âge de dix ans, il fut envoyé à Potsdam, et jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il reçut des leçons de violon de Koch, professeur du séminaire, et continua l'étude du piano et de la théorie de la musique sous la direction de l'organiste Bœttcher et du directeur de musique Schærtlich. Admis dans la maison de Mendelssohn, en 1833, il reçut des instructions de ce compositeur, pendant qu'il fréquentait d'autre part l'institut de musique religieuse et y recevait des leçons d'orgue de l'organiste distingué Henri Birnbach. Dans l'année 1839, il donna avec succès, au théâtre Kœnigsstadt, son premier opéra intitulé *Emma de Falkenstein*. Vers le même temps, il produisit aussi quelques autres ouvrages, parmi lesquels on remarque des chants comiques pour des voix d'hommes, où se manifeste un talent original qui a fait sa réputation en Allemagne. Les ouvrages principaux de cet artiste sont : 1° Une immense quantité de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachés ; 2° des chants pour des voix d'hommes; 3° les opéras : *Emma de Falkenstein*, en trois actes, dont le livret est de Kotzebue; *la Bergère du Piémont* (Die Hirtin von Piemont), opéra-comique, en un acte, représenté, le 23 septembre 1841, au théâtre royal de Berlin; *Eben Recht* (Le bon chemin) opéra-comique en un acte, paroles de Charles Blum, représenté le 28 février 1847, au même théâtre; *la belle Gasconne* (Die schœne Gascognerin), opéra-comique en deux actes, le 19 novembre 1852, au théâtre Frédéric-Guillaume, de Berlin, publié en grande partition chez Bote et Bock, et en partition de piano, chez Trautwein; *La nouvelle Fanchon*, comédie en cinq actes, avec des morceaux de musique, en 1854; *José Riccardo, ou l'Espagnol en Portugal*, opéra-comique en trois actes, représenté à Hanovre, le 3 mars 1857. M. Schæffer a publié quelques compositions pour le piano et des danses, à Leipsick, chez Kistner, et à Berlin, chez Trautwein et chez Schlesinger.

SCHÆFFER (Jules), compositeur, élève de Dehn de Berlin, fut d'abord directeur de musique de la Société académique et de l'Académie de chant à Breslau; puis, en 1855, il fut appelé à Strelitz, en qualité de directeur de la musique du grand-duc de Mecklenbourg. En 1860, il devint successeur de Reinecke, comme professeur de musique à l'Université de Breslau et à l'Institut de musique religieuse de cette ville. On a publié de sa composition des *Lieder* et des chants sans paroles pour piano, à Berlin, chez Challier.

SCHÆRER (maître Melchior), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces pour trois voix ou trois instruments, sous le titre de *Tricinia*, à Nuremberg, en 1603, in-4°.

SCHÆRTLICH (Jean-Chrétien), professeur à l'école normale de Potsdam, est né à Dresde, le 25 mars 1785. Après avoir reçu une instruction élémentaire dans l'école primaire du séminaire de cette ville, il fut admis dans le chœur à l'âge de sept ans pour y chanter le soprano. Il y parvint jusqu'au grade de préfet. A l'âge de treize ans, il entra au séminaire de Neustadt, y fit ses études, et après avoir été fait bachelier, obtint une place de quatrième professeur. Ses connaissances, plus littéraires que musicales, le rendaient peu propre à occuper la place de *cantor* qu'il désirait; mais par un travail assidu, il parvint à posséder assez d'instruction sur l'orgue et le violon pour obtenir le cantorat à Annabourg, au mois d'octobre 1811. Dans cette position, il reprit ses études musicales avec ardeur, et acquit une connaissance suffisante de la composition par la lecture du Manuel de Koch. Bien que sa situation fût voisine de la misère à Annabourg, où il ne touchait qu'un traitement de cent soixante-huit thalers (six cent cinquante francs), pour nourrir sa femme et plusieurs enfants, il fut presque effrayé quand on lui offrit la place de professeur de musique à l'école de Potsdam, quoiqu'il y dût trouver de grands avantages. D'après les explications qui lui furent données, il accepta sa place au mois d'août 1817 : il l'occupait encore en 1840. Le 23 août 1842, Schærtlich fut nommé membre honoraire de la Liedertafel (Société de chant), fondée par Zelter, et en 1844, il en devint directeur de musique. Enfin, en 1852, il fut nommé directeur de musique de la Liedertafel de Potsdam. Il fêta, en 1856, le cinquantième anniversaire de sa carrière dans l'enseignement et reçut à cette occasion la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste respectable est mort à Potsdam, le 29 septembre 1859. On a de lui : 1° Chants pour trois voix d'hommes; Hambourg, Christiani. 2° *Neues Choralbuch für Bürger und Landschulen* (Nouveau livre choral pour

les écoles des villes et de la campagne), Potsdam, Riegel, 1827, in-8°. La deuxième édition a paru en 1829, et plusieurs autres ont été publiées postérieurement. 3° Trois suites de chansons de table, *ibid.* 4° *Leitfaden bei dem ersten Unterrichten im Gesænge* (Guide pour l'instruction primaire du chant); *ibid.*, 1830. 5° *Umfassende Gesængschule für den Schul- und Privatunterricht* (Nouvelle méthode de chant pour l'enseignement public et particulier), première partie; Potsdam, Riegel, 1832, deuxième *idem*; *ibid.*, 1833. 6° *Sammlung van 500 Uebungsstücken beim Gesang-Unterricht* (Recueil de cinq cents exercices pour l'étude du chant); *ibid.*, 1832, grand in-8°. 7° *Harmonielehre, etc.* (Méthode d'harmonie); *ibid.*, 1839, première et deuxième parties, in-8°. 8° *Der liturgische Chor nach seiner aussern und innen Einrichtung,* etc. (Le chœur liturgique suivant son organisation intérieure et extérieure); *ibid.*, 1839. 9° Quatre chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bote et Bock. 10° Méthode de chant pour l'instruction dans les écoles et dans l'éducation privée (en allemand); Potsdam, Riegel. Trois éditions de cet ouvrage ont été publiées. 11° Livre choral évangélique, avec des préludes et des conclusions pour l'orgue (en collaboration avec Lange); Potsdam, Riegel.

SCHÆTZEL (Pauline **DE**), devenue ensuite madame **DECKER**, est née à Berlin, en 1812, et débuta au théâtre de cette ville, en 1828, dans le rôle d'Agathe du *Freyschütz,* avec un brillant succès. Les journaux de cette ville retentirent bientôt d'éloges remplis d'enthousiasme pour ses qualités personnelles; ils vantaient sa beauté, sa jeunesse, le timbre de sa voix, le brillant de sa vocalisation, l'expression et la noblesse de son jeu. Elle parut avec le plus grand succès dans *Fidelio*, dans le rôle difficile de *donna Anna* (de *Don Juan*), et enfin dans celui de Rosine, du *Barbier de Séville.* C'est dans cet ouvrage qu'elle a pris congé du public en 1832, s'étant retirée alors de la scène pour épouser M. Decker, imprimeur de la cour. Depuis lors elle ne s'est fait entendre que comme amateur dans quelques concerts.

SCHAFFEN (Henri), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, naquit en France, de parents nobles, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci a note negre;* Venise, 1549, in-4° obl. 2° *Motetti a 5 voci, lib. I et lib. II;* ibid., 1565, in-4°. Des motets de H. Schaffen se trouvent dans le cinquième volume de la rarissime collection intitulée : *Evangelica Dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrimi comprehensa et ornata*; *Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulr. Neuberi*, 1554-1556, 6 vol. in-4°, obl.

SCHAFFNER (Nicolas-Albert), né en Silésie, vers 1790, apprit, dès sa jeunesse, à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du violon et de la clarinette, sur lesquels il acquit un certain degré d'habileté. Il vécut quelque temps à Breslau, puis voyagea en Allemagne, et arriva à Paris, en 1815, où il fut nommé chef de musique d'un des régiments de la garde royale; mais il renonça à cet emploi, au commencement de 1817, pour succéder à Alexandre Piccinni dans la place de chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il écrivit pour ce théâtre la musique des mélodrames et pantomimes *le Prince et le Soldat; Daniel, ou la Fosse aux lions; Azendaï; la Cabane de Montainard; le Maréchal de Villars; le Proscrit et la Fiancée; le Petit Chaperon rouge; le Banc de sable; les Frères invisibles,* etc. Quelques désagréments lui firent abandonner sa place, en 1821, pour celle de chef d'orchestre du théâtre de Rouen : il en remplit les fonctions jusqu'en 1834. L'année suivante il avait quitté ce poste, mais on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Artiste laborieux, Schaffner a publié beaucoup de musique d'harmonie pour instruments à vent, composée ou arrangée par lui, et des morceaux pour divers instruments. Ses principales productions sont : 1° Divertissement militaire à douze parties; premier et deuxième livres, Paris, Schonenberger. 2° Suites d'harmonie à quatorze parties; 1, 2, 3, Paris, Petit. 3° Quatuors concertants pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 5, 7, 9; Paris, Ph. Petit. 4° Air varié pour violon et orchestre; Paris, Gambaro. 5° Duos pour deux violons, *ibid.* 6° Quelques solos et airs variés pour flûte. 7° *Idem* pour clarinette. 8° Six trios pour clarinette, cor et basson; liv. 1 et 2, Paris, Gambaro. 9° Duos pour deux clarinettes, op. 16 et 17; Lyon, Arnaud. 10° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 10; Paris, A. Petit.

SCHAFHOEUTL (le docteur Charles), conservateur de la Bibliothèque royale et professeur de physique à l'université de Munich, a publié, sous le pseudonyme de *Pellisow*, quelques bons ouvrages sur des sujets relatifs à l'acoustique et à la musique. Ces opuscules

ont pour titres 1° *Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeifer und der Querflœten. Der Beitræge zur Theorie einiger musikalischen Instrumente* (Théorie des tuyaux (d'orgue) bouchés cylindriques et coniques, et de la flûte traversière); dans les *Nouvelles Annales de Chimie*, t. VIII, et tiré à part; Halle, Anton, 1833, in-8° de trente pages, avec une planche. 2° *Ueber Schall, Ton, Knoll und einige andere Gegenstænde der Akustik* (Sur le son, l'intonation, le retentissement, et quelques autres objets de l'acoustique); dans les *Nouvelles Annales de chimie*, t. IX, et tiré à part; Halle, Anton, 1834, in-8° de vingt et une pages. 3° *Ueber den Kirchen-Musik des katolischen Cultus* (Sur la musique d'église du culte catholique), dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*, trente-sixième année, p. 721 et suiv. M. Schafhœutl fit partie du jury pour les instruments de musique à l'exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'exposition universelle de l'industrie allemande, à Munich, en 1854. Il a fait sur les instruments de musique de celle-ci, un savant rapport (quatrième classe) renfermé dans les pages 53 à 224 du rapport général, et qui a pour titre : *Bericht der Beurtheilungs Commission bei der allgemeinen teutschen Industrie-Ausstellung zu München*, 1854. IV. *Ueber musikalische Instrumente von Dr. K. Schafhœutl*, gr. in-8°; Munich, Georges Franz.

SCHAFRATH (Christophe), musicien de la chambre de la princessse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit en 1709 à Hohenstein, près de Dresde, et mourut à Berlin, le 17 février 1763. Savant musicien, il a formé plusieurs des meilleurs chanteurs, clavecinistes et compositeurs allemands de son temps. Il a publié : 1° Six duos pour clavecin et violon ou flûte, op. 1; Berlin, 1752. 2° Six sonates pour clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1754. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit, de sa composition, trois symphonies pour l'orchestre ; six trios pour flûte, violon et basse, et six sonates pour piano. La Bibliothèque royale de Berlin possède le manuscrit original de douze solos pour clavecin, de cet artiste.

SCHALE (Chrétien-Frédéric), musicien de la chambre du roi de Prusse, et organiste de l'église principale de Berlin, naquit à Brandebourg, en 1713. Rolle, organiste de cette ville, fut son premier maître de musique. A l'âge de seize ans, il entra à l'école de Magdebourg, d'où il passa à l'université de Halle, en 1732, pour y suivre un cours de droit. Trois ans après, le margrave Henri de Brandebourg le prit à son service, en qualité de violoncelliste de sa chambre. En 1742, Frédéric II le fit entrer dans sa musique, où Schale fut attaché pendant quarante ans. Il obtint la place d'organiste de l'église principale de Berlin, vers 1760; il était alors considéré comme un des meilleurs organistes et clavecinistes de l'Allemagne, et comme un compositeur distingué. Il a fait imprimer, à Nuremberg, trois œuvres de sonates de clavecin, depuis 1750 jusqu'en 1759. Ses préludes pour l'orgue, publiés en quatre recueils, à Berlin, depuis 1791 jusqu'en 1796, in-fol. oblong, sont considérés comme son meilleur ouvrage. Les catalogues de l'Allemagne indiquent aussi en manuscrit, de la composition de cet artiste, des symphonies à grand orchestre, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour divers instruments. Il mourut à Berlin, le 2 mars 1800, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

SCHALENRENTER (Paul), compositeur allemand du seizième siècle, a écrit, en société avec Agricola, les mélodies des cantiques de Georges Thymius, publiées à Zwickau, en 1553.

SCHALL (Olaus), né à Copenhague, vers 1756, a été considéré, en Danemark et en Allemagne, comme un violoniste distingué et comme un compositeur de mérite. Après avoir fait plusieurs voyages et s'être fait entendre avec succès à Hambourg, à Berlin, à Dresde, à Francfort, à Paris et en Italie, il retourna dans sa patrie, où le roi le nomma maître de concert, et le créa chevalier de l'ordre de Danebrog. Schall a formé une bonne école de violonistes, dont la plupart sont entrés dans la chapelle royale. Il est mort à Copenhague, en 1836, dans un âge avancé. Dans sa jeunesse, il s'était distingué par la composition de quelques ballets. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *L'Idole de Ceylan*, représenté en 1789, et gravé en partition pour le piano; Copenhague, 1780. 2° Grand ballet pour l'anniversaire de la naissance du roi, en 1800. 3° *Seyfried*, grand ballet, en 1802. 4° *Le Chanoine de Milan*, opéra en deux actes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 5° Concertos pour le violon, nos 1, 2, 3, 4, 5; Copenhague et Paris. 6° Duos pour deux violons, op. 1, 2; Paris, Pleyel, Sieber. 7° Études de l'archet et du doigter pour le violon; Hambourg, Bœhme. 8° Quelques danses pour l'orchestre.

SCHAMBACH (Jean-Christophe), savant allemand du dix-septième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De veteris recentisque eccles. hymno* Te Deum laudamus; Wittenberg, 1686, in-4°.

SCHAMELIUS (Jean-Martin), né à Meuselwitz, dans le duché d'Altenbourg, le 5 juin 1668, remplit, pendant quelques années, les fonctions de magister dans ce lieu, après avoir achevé ses études; puis il demeura à Hambourg, en 1702, et fut appelé, l'année suivante, à Naumbourg, où il fut nommé pasteur en 1708. Il mourut en cette ville, le troisième jour de Pâques de l'année 1742. On a de lui deux ouvrages intéressants sur le chant de l'Église réformée, particulièrement en ce qui concerne son histoire. Le premier a pour titre : *Vindiciæ cantionum S. Ecclesiæ evangelicæ, das ist, theologische Rettung und Beantwortung einiger schwerscheinenden Stellen der evangel. œffentl. Kirchengesænge*, etc. (Défense et explication évangélique de quelques passages difficiles de chants de l'Église réformée, etc.) ; Leipsick, 1719, in-8° de cent cinquante-deux pages; deuxième partie, première édition, 1715, in-8° de deux cent trente-neuf pages. L'autre ouvrage de Schamelius est intitulé : *Evangelischer Lieder Commentarius, darinnen vornehmlich die alten Kirchen-und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen*, etc. (Commentaire des chants évangéliques, renfermant principalement les anciens chants d'église de feu Luther et d'autres théologiens, avec des remarques) ; Leipsick, 1737, in-8° de sept cent seize pages. On y trouve une histoire abrégée des hymnes de l'Église évangélique (p. 61-148). La deuxième partie de ce livre a paru à Leipsick, dans la même année, in-8° de quatre cent quatorze pages.

SCHAPLER (Jules), maître de concert à Wiesbaden, en 1840. La Société musicale de Manheim ayant ouvert un concours dans cette même année pour la composition d'un quatuor pour des instruments à archet, ce fut Schapler qui obtint le prix. Son ouvrage a été publié sous ce titre : *Preis-Quartell für zwei violinen, viola und violoncello, von*, etc.; Manheim, Heckel. On connaît du même artiste : *An den Frühling, Lied* pour soprano, ténor ou basse, avec accompagnement de piano et violoncelle ; *ibid.*

SCHARBEAU (Henri), né à Lubeck, le 25 mai 1689, fut nommé prédicateur de l'église Sainte-Marie de cette ville, en 1717. Parmi ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Observationes sacræ;* Lubeck, 1731-1733, deux volumes in-4°. On y trouve une dissertation intitulée : *De ministerio musices sacræ solis viris vindicato* (t. II, p. 219-244). Elle est dirigée contre Calmet qui, dans son *Trésor des antiquités sacrées et profanes*, avait dit que les femmes prenaient part à la musique dans le temple de Jérusalem.

SCHATTENBERG (Thomas), de Flensbourg, fut organiste au temple de Saint-Nicolas, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition : 1° *Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus;* Copenhague, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quatuor vocibus decantandæ;* Stettin, 1623, in-4°.

SCHAUENSÉE (François-Joseph-Leonti-Meyer DE), organiste du monastère de Saint-Léodgar, à Lucerne, naquit en cette ville, le 10 août 1720. A l'âge de cinq ans, il apprit les éléments de la musique et bientôt après il commença l'étude de l'orgue, sous la direction de Müller, organiste du couvent de Saint-Léodgar, à qui il succéda plus tard. Après six années d'études sous la direction de ce maître, son éducation musicale se trouva assez avancée pour qu'on lui confiât l'orgue du monastère, dans les plus grandes solennités. En 1731, ses parents l'envoyèrent chez les bénédictins de l'abbaye de Saint-Jean, près de Saint-Gall, pour qu'il y continuât ses humanités. N'y ayant pas trouvé d'orgue, il s'y livra à l'étude du clavecin, du violon, du violoncelle, et, quelques années après, se mit à la lecture des meilleurs traités de théorie et de composition. Il avait atteint l'âge de dix-neuf ans lorsqu'il crut se sentir de la vocation pour la vie monastique, et il entra au couvent de Saint-Urbain, de l'ordre de Cîteaux, pour y faire son noviciat; mais le peu de prix qu'on y attachait à la musique le dégoûta bientôt de son nouvel état. Il retourna chez ses parents, et peu de temps après, il partit pour l'Italie. Après avoir passé dix-sept mois à Milan, dans la société des meilleurs artistes, et y avoir composé ses premières sonates de clavecin, il entra comme enseigne dans le régiment suisse de Keller, qu'on venait de former pour le service du roi de Sardaigne, et fit en cette qualité les campagnes de 1742 et 1743. Pendant que ce régiment était en garnison à Turin, il composa, pour la fête de son colonel, un petit opéra qui fut représenté avec succès à Cagliari. Il se chargea aussi de la composition d'un *Te Deum* pour célébrer une victoire rem-

portée sur les Espagnols ; enfin, il écrivit pour la cour un autre opéra, intitulé *Applausi festosi*, qui ne fut pas moins bien accueilli, en 1742. Ayant été fait prisonnier près de Nice, peu de temps après, il obtint la liberté sur sa parole et retourna dans ses foyers. Sa famille lui fit obtenir une charge de magistrature dont il remplit les fonctions pendant quelque temps ; mais son ancienne vocation pour la vie monastique s'étant réveillée, il fit ses vœux au couvent de Saint-Léodgar, où il succéda à son ancien maître Müller, dans la place d'organiste. Il vivait encore dans ce monastère en 1790, mais on n'a plus de renseignements sur sa personne depuis cette époque. On a imprimé ou gravé de sa composition : I. Pour l'église : 1° *De semine bono*, quarante motets pour soprano et contralto, avec accompagnement, 1748. 2° *Obeliscus musicus*, contenant des offertoires à quatre voix, 1752. 3° *Ecclesia triumphans in campo*, œuvre composé de *Te Deum, Tantum ergo, Vidi aquam, Asperges*, et *Stella cœli*, op. 3, 1753. 4° *Pontificale Romano-Constantiense musicum, seu Missæ VII breviores*, etc., op. 4 ; Augsbourg, 1756, in-fol. 5° *Cantica doctoris, seu antiphonæ Marianæ XXXII nempe XII Salve Regina, VI Alma Redemptoris, VI Ave Regina, et VIII Regina cœli*, etc. ; Augsbourg, 1756, op. 5, in-fol. 6° *Phœbus musicus seu vesperæ IV*, op. 7 ; *ibid.*, 1757. II. Pour le théâtre : 7° *Il Trionfo della Gloria*, 1743. 8° *Il Palladio conservato*, 1743. 9° *Applausi festosi della Sardegna*, 1744. Tous trois en Sardaigne. 10° *Hortus conclusus*, cantate à voix seule, 1745. 11° *L'Ambassade du Parnasse*, opéra allemand, à Lucerne, 1746. 12° *La Fête de la Paix*, ibid., 1751. 13° *Brutus*, opéra sérieux avec intermèdes, ibid., 1753. 14° *La Bourse de l'avare perdue*, opéra-comique, *ibid.*, 1754. III. Musique de chambre : 15° *Pantheon musicum*, recueil de huit concertos pour l'orgue ou le clavecin, avec accompagnement ; Augsbourg, 1757, op. 6. 16° *Tabellarius musicus*, renfermant six symphonies à quatre parties, op. 8 ; *ibid.*, 1757. 17° *Concerti armonici d'organo e di cembalo concertati colli accompagnamenti*, op. 4 ; Nuremberg, 1754. 18° *Omne trinum perfectum*, cantate à quatre voix avec instruments ; Saint-Gall, 1763. 19° *Par nobile fratrum*, etc. ; *idem*, op. 7, *ibid* ; 1763. Schauensée a laissé en manuscrit des messes, offertoires, *Te Deum*, vêpres, hymnes, *Magnificat*, litanies, *Miserere*, antiennes, *Requiem*, un œuvre de concertos pour l'orgue et le clavecin, dix-huit sonates pour ce dernier instrument, et un œuvre de symphonies.

SCHAUER (Charles), *cantor* à l'église de Jérusalem, à Berlin, né à Furstenwalde, le 3 décembre 1806, se rendit à Berlin, en 1821, et y reçut les leçons de Zelter, puis devint élève de Grell, en 1823, et continua sous sa direction ses études d'orgue, d'harmonie et de contrepoint jusqu'en 1830. Vers la même époque, il fréquenta l'école de musique religieuse, où il perfectionna ses connaissances sous les professeurs Grell, A.-Guillaume Bach et L. Hellwig. En 1825, il était entré comme choriste au théâtre Kœnigstadt. Deux ans après, il obtint la place de préchantre à l'église Saint-Nicolas, de Berlin, et en 1829, il abandonna sa place du théâtre Kœnigstadt pour celle de *cantor* à l'église de Jérusalem. En 1830, il remplaça Grell et Zelter comme directeur de l'école judaïque et succéda à B. Auerbach, en qualité de professeur de chant de la même institution. On lui doit : 1° La publication d'un recueil de chants de divers auteurs, divisé en deux suites, et intitulé : *Markische* Lieder *Sammlung für Schulen* ; Berlin. 2° *Chants* à deux et trois voix, à l'usage des écoles de la campagne, des gymnases et des séminaires ; *ibid.*

SCHAUL (Jean-Baptiste), musicien de la cour du roi de Wurtemberg, mort à Stuttgard, le 23 août 1822, était en même temps professeur de langue italienne, et a publié divers ouvrages concernant la grammaire de cette langue. On a de lui un écrit intitulé : *Briefe über den Geschmack in der Musik* (Lettres sur le goût dans la musique) ; Carlsruhe, 1809, in-8° de cent pages. On y trouve quelques notices sur des musiciens, négligés dans le premier *Lexique* de Gerber.

SCHAUM (J.-O.-H.), né en Silésie, fut d'abord auditeur à Hirschberg, puis à Berlin. Il vécut quelque temps à Breslau, et s'y fit remarquer comme amateur distingué en dirigeant, le 5 avril 1804, l'exécution du *Pater noster* de Naumann, au profit des pauvres, par un orchestre de quatre-vingts personnes. Il a fait représenter, en 1795, au théâtre ducal d'Oels, *Jery et Bately*, opéra de sa composition. Il avait écrit un autre opéra intitulé *Leila*, qu'il se proposait de faire représenter à Breslau, mais qui ne paraît pas avoir été joué. On a gravé de sa composition : 1° *Kriegslieder, zum besten verwandeter Krieger herausgegeben* (Chansons de guerre avec accompagnement de piano, etc.) ; Hirschberg, Thomas. 2° Chants et chansons à voix seule

avec piano; Breslau, Grass, etc. 3° Canons à trois voix; Berlin, Schlesinger. Schaum a traduit en allemand le traité de la construction des instruments à archet, par Bagatella (*voyez* ce nom), sous ce titre : *Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons;* Leipsick, Kühnel (sans date), in-4° de vingt pages, avec deux planches.

SCHAUTZ (Mathieu), facteur de pianos à Augsbourg, naquit à Sontheim sur la Brenz, en Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève de Georges-André Stein, il a fabriqué des instruments qui soutenaient la comparaison avec ceux de son maître. Il s'est fixé à Augsbourg, en 1783.

SCHEBST ou **SCHEBEST** (Agnès), cantatrice allemande d'un talent distingué, est née à Vienne, le 15 février 1813. A l'âge de deux ans, elle fut transportée par ses parents à Alexandrie (Piémont), d'où ses parents étaient originaires. Son père, officier dans l'armée autrichienne, avait été blessé par l'explosion d'une mine dans la démolition d'un ouvrage de fortification; un événement semblable lui donna la mort, en 1815; et sa femme partit pour la Bohême. A l'âge de quinze ans, Agnès Schebst, dont la belle voix de *mezzo-soprano* commençait à se développer, se rendit à Dresde, s'y livra à l'étude du chant, et madame Werdy, bonne actrice allemande, fut chargée de lui enseigner la déclamation. Après quelques années de travail, Agnès débuta à Dresde, dans le rôle de *Benjamin*, de l'opéra de Méhul intitulé *Joseph*. Le succès qu'elle y obtint la fit engager, en 1832, à l'Opéra de cette ville, puis elle chanta à Pesth. Rappelée à Dresde, elle y fit remarquer les progrès de son talent, et reçut ensuite un engagement pour Vienne. En 1837, elle était à Carlsruhe, où elle produisit une profonde impression par la perfection de son talent dramatique. En 1841, mademoiselle Schebst commença à voyager, parcourut l'Allemagne, une partie de la France, l'Italie et la Suisse: partout elle eut de grands succès et souvent excita l'enthousiasme du public par l'expression de son jeu et le charme de sa voix. Ce fut dans cette même année 1841 qu'elle épousa David-Frédéric Strauss, auteur de la *Vie de Jésus*. Fixée plus tard à Stuttgard, elle a quitté le théâtre et depuis lors a vécu dans la retraite. En 1857, elle a publié sa biographie, écrite par elle-même, sous ce titre : *Leben einer Kunstlerin* (Vie d'une artiste); Stuttgard, un volume in-8°. Cet ouvrage, écrit d'un style charmant, est plein d'intérêt.

SCHECHINGER (Jean), organiste de la cour de Munich, vivait en cette ville, vers le milieu du seizième siècle. On voit par les comptes de la cour qu'il recevait *trente florins* annuellement pour les leçons de clavicorde qu'il donnait aux enfants du duc Albert V. Il a publié un recueil de chansons profanes à quatre voix, à Nuremberg, en 1549, in-4° oblong.

SCHECHNER-WAAGEN (Nanette), célèbre actrice de l'Opéra allemand, est née à Munich, en 1806. Les premières leçons de chant lui furent données par un acteur nommé Weber, et ses premiers pas sur la scène se firent dans le chœur de l'Opéra italien. Une circonstance heureuse la tira de cette position, et fit connaître de quoi elle était capable, lorsque madame Grassini, arrivant à Munich, voulut se faire entendre dans des scènes détachées des *Horaces*, de Cimarosa. N'ayant trouvé personne au théâtre qui pût remplir le rôle de Curiace, elle se rendit à l'école de chant, et y fit choix de mademoiselle Schechner. Effrayée d'une entreprise si hasardeuse, celle-ci ne parut sur la scène qu'en tremblant; mais dès les premiers sons de sa belle voix, un murmure d'approbation l'encouragea, et son succès fut complet. Devenue sa protectrice, la reine de Bavière lui donna un maître de langue italienne, et la fit instruire dans le chant par le maître de chapelle Orlandi, et par l'excellent chanteur Ronconi. Le premier rôle qu'elle chanta fut celui de la comtesse dans les *Nozze di Figaro*. Après deux années passées à l'Opéra italien de Munich, elle se rendit à Vienne, où elle fut peu remarquée, n'y ayant chanté que des seconds rôles dans des ouvrages peu analogues à la nature de son talent. Enfin, en 1827, à l'âge de vingt et un ans, elle prit la résolution de quitter la scène italienne pour chanter l'opéra allemand, et elle accepta un engagement au Théâtre-Royal de Berlin. Elle y parut la première fois dans le rôle d'Emmeline de *la Famille suisse*. Son nom, à peine connu dans l'Allemagne du Nord, n'avait pu triompher du désavantage d'une représentation donnée le dimanche, par un beau jour d'été: il y avait peu de monde dans la salle pendant le premier acte de l'opéra; mais l'étonnement qu'avaient fait éprouver à l'auditoire la beauté de son organe, son intelligence et sa véhémence dramatique, furent causes que les spectateurs se répandirent pendant l'entr'acte dans les cafés et sur la place, et y parlant avec enthousiasme de ce qu'ils venaient d'entendre, amenèrent la foule dans la

salle pendant le second acte. Des acclamations unanimes firent connaître à la cantatrice qu'elle n'aurait bientôt plus de rivale à l'Opéra allemand. *Fidelio*, *Iphigénie en Tauride* et *la Vestale* lui fournirent des occasions de faire apprécier la flexibilité de son talent et l'énergie de son âme. Un séjour de quelques mois à Berlin avait suffi pour fonder la réputation de mademoiselle Schechner et pour la faire considérer comme une des meilleures cantatrices qu'ait eues la scène allemande. De retour à Munich, elle y fut malheureusement bientôt atteinte d'une maladie nerveuse qui la tint longtemps éloignée du théâtre. Sa voix en reçut une atteinte sensible, et lorsqu'elle se fit entendre à Berlin, dans quelques représentations, la diminution de ses moyens d'exécution frappa ses plus ardents admirateurs. Les progrès de sa maladie de nerfs l'ont obligée à se retirer en 1835, et depuis lors elle n'a plus paru sur la scène.

SCHED ou **SCHEDIUS** (Paul-Mélisse), conseiller, professeur et bibliothécaire à Heidelberg, naquit le 20 décembre 1539. Après avoir fini ses études, il reçut de l'empereur Ferdinand Ier, en 1564, le titre de poëte couronné. Il mourut subitement à Heidelberg, le 3 février 1602, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, dont on faisait encore usage en 1656, suivant la chronique de Zwickau. Gerber cite sous son nom, d'après la *Bibliotheca classica* de Draudius (p. 1613), un recueil de motets, sous le titre de *Cantiones musicæ miscellaneæ quatuor et quinque vocum* (Wittenberg, 1566, in-4°).

SCHEDLICH (Jacques), compositeur allemand, vécut dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de musique intitulé : *Magnificat et intonationes precum vespertinarum*, sur les huit tons de l'église, à quatre voix ; Leipsick, 1613.

SCHEDLICH (David), compositeur et organiste de Saint-Laurent, à Nuremberg, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musikalisches Kleeblatt, bestehend in Balletten, Couranten und Sarabanten* (Feuille de trèfle musicale, consistant en ballets, courantes et sarabandes pour deux violons et violette); Nuremberg, 1665, in-4° obl.

SCHEFER (Jean-Guillaume), musicien de ville à Ueberlingen, dans le grand-duché de Bade, a fait imprimer de sa composition des messes à deux et trois voix avec orgue (Ueberlingen, 1676, in 4°).

SCHEFFER (Martin), et selon Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976), **SCHEFER**, *cantor* à l'école de Minden, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Sylvulæ musicæ libri duo;* Hildesheim, 1605, in-8°. La nature de cet ouvrage, devenu fort rare, n'a été connue ni de Forkel, ni de Gerber qui l'ont cité.

SCHEFFER (Paul), musicien allemand, né vraisemblablement en Silésie, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Lib. I et II melodiarum biblicarum, quinque et sex vocum*, Breslau, 1619, in-4°. 2° *XII Entrées et courantes, avec un canon à six parties;* ibid., 1619, in-4°.

SCHEFFER (Henri-Théophile), né à Stockholm, en 1710, se distingua dans les mathématiques et dans la physique, particulièrement dans leur application aux arts. Admis dans l'Académie des sciences de Suède, il fournit à cette société savante beaucoup de mémoires, parmi lesquels on remarque une *Comparaison mathématique des rapports naturels des sons entre eux,* insérée dans les mémoires de l'Académie royale de Stockholm (tome X, page 59). Scheffer mourut dans la capitale de la Suède, en 1759.

SCHEFFER (Jean - Théophile - Guillaume), facteur d'orgues à Brieg, dans la Silésie, vécut au milieu du dix-huitième siècle. En 1752, il a construit l'orgue de l'église réformée de Breslau, composée de trente jeux, puis celui de Klein-Oels, près de Brieg.

SCHEIBE (Jean), facteur d'orgues à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit, en 1715, le bel orgue de cinquante-quatre jeux, dans l'église des Paulins de cette ville. Plus tard, il fit aussi celui de Saint-Jean qui, bien que composé seulement de vingt-deux jeux, a été déclaré parfait par Jean-Sébastien Bach et le facteur Hildebrand, qui en avaient été nommés les examinateurs.

SCHEIBE (Jean-Adolphe), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1708. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença l'étude de cet art dès l'âge de six ans. A la même époque, il eut le malheur de perdre l'œil droit par l'inadvertance d'un ouvrier, dans l'atelier de son père. A neuf ans, il se livra à l'étude du clavecin, mais il ne put le faire d'une manière suivie qu'après avoir atteint sa quatorzième année. En 1725, il suivit les cours de droit de l'université, après avoir achevé ses humanités au collége de Saint-Nicolas; mais bientôt la ruine de son père l'obligea à les abandonner pour la mu-

sique, qui lui offrait des ressources plus immédiates. Il reprit donc avec ardeur ses exercices sur le clavecin et sur l'orgue, dans l'espoir d'obtenir une place d'organiste. Plusieurs devinrent vacantes à Leipsick, mais malgré ses efforts il ne put parvenir à en obtenir une seule. Désespérant de réussir dans cette carrière, il crut qu'il serait plus heureux dans la composition, qui partagea ses travaux avec la théorie de la musique. Après avoir donné pendant quelques années des leçons de clavecin à Leipsick, il fit, en 1735, un voyage à Prague et à Gotha. Après un court séjour à Sondershausen, il se rendit à Hambourg, dans l'espoir d'y être employé comme compositeur à l'Opéra; mais ce spectacle ayant été fermé peu de temps après, Scheibe entreprit la publication d'un écrit périodique intitulé *le Musicien critique*, dans l'espoir que la littérature de l'art lui serait plus utile que l'art lui-même. Malgré quelques tracasseries, la fortune sembla lui devenir plus favorable, en 1740, qu'elle ne l'avait été jusque-là, car le margrave de Brandebourg-Culmbach le nomma son maître de chapelle. Scheibe, dans cette nouvelle position, n'interrompit pas la publication de son *Musicien critique*, qui souleva contre lui d'assez vives attaques de la part de Mizler et de Schrœter, parce qu'il avait dit, dans un des numéros de cet écrit, que les mathématiques sont absolument inutiles à la théorie de l'harmonie. La réputation de savant musicien, que lui avait procurée cette publication, lui fit obtenir, en 1744, la place de maître de chapelle du roi de Danemark. L'année suivante, il donna une deuxième édition du *Musicien critique*, augmentée des discussions que cet écrit avait fait naître. Pendant les douze ou quinze années qui suivirent, son sort fut heureux, et il se livra à la composition avec beaucoup d'activité; mais l'arrivée de Sarti à Copenhague lui fit perdre sa position; car ses lourdes productions ne pouvaient lutter avec la musique élégante et facile du compositeur italien. Scheibe fut mis à la retraite, en 1758, avec une pension de quatre cents écus. Il vécut encore dix-huit ans, occupé de travaux scientifiques relatifs à la musique, et mourut à Copenhague, au mois d'avril 1776, à l'âge de soixante-huit ans.

La plupart des compositions de Scheibe sont restées en manuscrit : elles consistaient en plus de deux cents morceaux de musique d'église, cent cinquante concertos pour la flûte, composés pour le margrave de Brandebourg-Culmbach, trente concertos pour le violon, soixante-dix symphonies à quatre parties, une multitude de trios et de sonates pour le clavecin, un opéra en langue danoise, des cantates italiennes et allemandes, et beaucoup de chansons. Tout cela paraît avoir été dépourvu d'imagination. On n'a imprimé de cette immense quantité d'ouvrages que ceux-ci : 1° *Tre sonate per il cembalo obligato e flauto traverso*, op. 1; Nuremberg, in-fol. 2° *Musikalische Erquick-Stunden*, consistant en six sonates pour flûte et basse continue; Leipsick, 1729, in-fol. 3° *Thusnelda*, opéra danois en quatre actes, avec une préface sur *la possibilité et les qualités d'un bon opéra*; Leipsick et Copenhague, 1749. 4° Chansons de francs-maçons; Copenhague, 1749. 5° Cantates tragiques à deux voix, avec accompagnement de clavecin, précédées d'une préface sur le récitatif en général, et sur les cantates en particulier; Copenhague et Leipsick, 1765. 6° Chansons morales pour des enfants, avec une préface sur ce genre de compositions; Flensbourg, 1766. Parmi ses compositions manuscrites, son oratorio de la Résurrection et de l'Ascension de Jésus-Christ a été distingué de son temps comme un ouvrage bien écrit.

Scheibe n'a conservé de réputation que par ses écrits sur la musique. Il y fait preuve non-seulement de savoir, mais, ce qui était plus rare de son temps parmi les musiciens, d'esprit d'analyse et de vues ingénieuses. Par exemple, il est le premier qui ait dit que l'origine de l'harmonie se trouve chez les peuples du Nord. Cette assertion, alors si neuve, prouvait que son auteur avait attentivement examiné la question : elle ne fut cependant pas remarquée; mais peu de temps après, Jean-Jacques Rousseau la reproduisit, et les écrivains français la traitèrent d'insoutenable paradoxe, quoique le fait ne puisse plus être aujourd'hui contesté. Les ouvrages de littérature musicale et de théorie publiés par Scheibe sont les suivants : 1° *Der Critischen Musicus* (le Musicien critique), journal hebdomadaire dont il parut soixante-dix-huit numéros; Hambourg, 1737-1738, in-8°. En 1745, il donna à Leipsick une deuxième édition de ce recueil, augmentée de plusieurs dissertations et de pièces relatives aux discussions de l'auteur avec Birnbaum, Mizler et Schrœter, quatre parties, grand in-8° de mille cinquante-neuf pages. 2° *Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten* (Traité des intervalles et des genres musicaux), Hambourg, 1739, in-8° de cent quatorze pages. Dans cet ouvrage, Scheibe considère les inter-

valles absolument musicalement et sans aucun rapport avec les proportions mathématiques. 3° *Abhandlung von Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik* (Dissertation sur l'origine et l'antiquité de la musique) ; Altona, 1754, in-8° de cent sept pages, avec une préface critique de LXX p. qui peut être considérée comme une des meilleures productions de Scheibe. 4° *Beantwortung der unparteïschen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des Kritischen Musicus* (Réponse aux remarques sur un passage important du sixième numéro du *Musicien critique*); Hambourg, 1738, in-8° de quarante pages. Les remarques auxquelles Scheibe répond dans cet écrit sont celles que Birnbaum avait publiées sur la critique faite par Scheibe des compositions de J.-S. Bach, qu'il appelle pourtant *un grand homme*. C'est cette réponse qu'il inséra dans la deuxième édition de son *Musicien critique* (*voyez* Birnbaum). 5° *Schreiben an die Herren Verfass. der neuen verschiedener Schriften zur Aufnahme und Verbesserung der schœnen Wissenschaften und danischen Sprache, die in Soræ heraus kam* (Lettre aux auteurs de l'écrit périodique publié à Sorau sous le titre : *Recueil de pièces ayant pour objet les progrès des sciences et de la langue danoise*) ; Copenhague, 1765, in-8° de cinquante-six pages. Une cantate que Scheibe avait composée pour la confirmation du prince royal de Danemark, et qui avait été critiquée dans le recueil de Sorau, donna lieu à cet écrit. 6° *Abhandlung über das Recitativ* (Dissertation sur le récitatif), dans la bibliothèque (allemande) des sciences et des beaux-arts (tome II, pages 209-268, et tome XII, pages 217-266). 7° *Ueber die musikalische Composition* (Sur la composition musicale), première partie, contenant la théorie de la mélodie et de l'harmonie ; Leipsick, Schwickert, 1773, un volume in-4° de six cents pages, avec une bonne préface historique et critique de LX pages. Cet ouvrage devait avoir quatre volumes ; mais la mort de l'auteur ne lui permit pas de l'achever. Dans le volume publié, Scheibe traite des intervalles, de l'harmonie à trois et à quatre parties, de la tonalité, de la modulation, de la mesure et du rhythme. On y trouve une longue analyse du système de Rameau, un bon morceau sur la comparaison de la tonalité moderne avec les modes des anciens et les tons du plain-chant, un autre sur les différents systèmes de solmisation, et un troisième sur les genres chromatique et enharmonique. Bien qu'on puisse reprocher au livre de Scheibe des longueurs et des redites, on ne peut refuser à l'auteur l'esprit méthodique et un savoir fort étendu. 8° *Compendium musices theorico-praticum*, ou abrégé des règles les plus nécessaires pour la composition. Le manuscrit de cet ouvrage, qui n'a point été publié, appartient à M. Charles-Ferdinand Becker, de Leipsick ; il est composé de trente feuilles in-4°. M. Becker le considère comme un travail destiné à l'instruction des élèves de Scheibe.

SCHEIBEL (Godefroid-Éphraïm), né à Breslau, en 1696, y fit ses humanités, puis alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick. En 1736, il obtint sa nomination de professeur au gymnase de Breslau ; il mourut dans cette ville, en 1759. Scheibel fut un des plus savants musiciens de son temps. A l'âge de vingt-cinq ans, il publia son premier ouvrage, sous le titre suivant : *Zufælige Gedanken von der Kirchen-Musik*, etc. (Pensées fortuites sur la musique d'église, dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, etc.); Francfort et Leipsick, 1721, in-8° de quatre-vingt-quatre pages. Quoiqu'il y ait du mérite dans cet opuscule, c'est surtout par son histoire de la musique d'église ancienne et moderne (*Die Geschichte der Kirchen-Musik alter und neuer Zeiten ;* Breslau, 1738, in-8° de quarante-huit pages), que Scheibel s'est rendu recommandable. Bien que ce ne soit qu'une simple brochure, elle est si substantielle, qu'on peut la considérer comme une des meilleures choses qu'on ait écrites concernant la musique des églises réformées. On a aussi de ce savant : *Musikalisch-poetisch-andæchtige Betrachtungen über die Sonn- und Feiertags-Evangelia* (Considérations musicales et poétiques sur les évangiles des fêtes et dimanches) ; Breslau, Korn, 1726, in-8° ; deuxième édition, *ibid.*, 1738, in-8°. Scheibel s'est fait connaître aussi comme compositeur par une année entière de musique d'église, à l'usage du culte protestant, publiée à Oels (sans date). Cet ouvrage est composé de morceaux à deux voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

SCHEIBLE (Jean-Népomucène), directeur de la Société musicale de Francfort-sur-le-Mein, connue sous le nom de *Cæcilia* (vers 1818), naquit à Buffingen, le 16 mai 1789, et mourut à Francfort, le 7 août 1837. Doué d'une bonne voix de ténor et bon musicien, Scheible montra de l'habileté dans la directeur de la société dont il avait été le fondateur.

Comme professeur de chant, il était fort estimé. On connaît, sous son nom, des chœurs, des cantates et des romances. Weismann a publié sur lui un petit écrit qui a pour titre : *Joh. Nepomuck Scheible, Director der Cæcilien-Wereins in Francfurt-am-Main;* Francfort, 1838, in-8°.

SCHEIBLER (Jean-Henri), fabricant d'étoffes de soie à Crefeld ou Crevelt, près de Dusseldorf, naquit le 11 novembre 1777, à Montjoie, dans la régence d'Aix-la-Chapelle, et y passa ses premières années. Des études sérieuses et des voyages faits avec fruit, particulièrement en Italie, ornèrent son esprit de connaissances solides et variées. Ayant fondé une manufacture d'étoffes de soie à Crefeld, il y passa doucement les trente dernières années de sa vie, remplie par d'utiles travaux. L'excès du travail lui occasionna une maladie inflammatoire, dont il mourut le 20 novembre 1837. Son penchant pour la physique, et particulièrement pour la science des sons, le conduisit à faire des recherches pour une meilleure division du manche de la guitare par le tempérament égal. Plus tard, il inventa un instrument appelé *Aura,* composé de vingt guimbardes régulièrement accordées et réunies sur deux barres par un mécanisme particulier qui en facilite de maniement, et rend possible la succession de tous les tons. Ce n'était là que le prélude de ce qui devait plus tard attacher son nom à l'histoire de la musique par des expériences qui tendent à démontrer que les instruments à clavier doivent être accordés par le tempérament égal. Depuis longtemps il employait le loisir que lui laissait sa manufacture à chercher les moyens de déterminer l'accord des instruments d'une manière à la fois sensible et mathématique, et à poser le son fixe qui devait servir à cet accord. Les embarras que lui avait causés l'accord des guimbardes de son *Aura* lui avaient démontré que les tempéraments pratiques des accordeurs manquent de justesse, et que les travaux des calculateurs sur ce sujet ne fournissent pas de rectification satisfaisante. Il eut recours à l'expérimentation, et prit, comme Sauveur et Sarti (*voyez* ces noms), les battements de deux sons, dont les vibrations se heurtent, comme la mesure du nombre de ces vibrations; mais avec des moyens de vérification des battements, préférables à ceux dont ceux-ci s'étaient servis. Au lieu du pendule fixe, Scheibler construisit un métronome semblable à celui de Maelzel, quant au mécanisme de l'accélération ou du ralentissement du balancier, et dont l'échelle graduée était entre les limites de cinquante et quatre-vingt-dix oscillations par minute. Par une multitude d'expériences délicates, il trouva : 1° que le métronome subit les influences de la température d'une manière sensible, et qu'il doit être réglé à toute variation d'un demi-degré du thermomètre de Réaumur, de manière à fournir exactement le même nombre d'oscillations dans un temps donné; 2° que le nombre de battements par chaque coup de balancier, en raison du degré de l'échelle où celui-ci est placé, suffit pour avoir le nombre de battements par seconde, et que celui-ci se trouve en multipliant le numéro du balancier par le nombre de battements, et divisant le produit par soixante ; 3° que tout battement est composé de deux vibrations simples. Cela posé, Scheibler trouva le diapason moyen du *la* à vide du violon égal à quatre cent trente-neuf et un tiers vibrations par seconde, et fixa, par de nombreuses expériences sur le tempérament égal, la valeur numérique de toutes les intonations de l'octave représentées par une suite de diapasons en acier. Il donna à l'appareil de cette collection de diapasons le nom de *Tonmesser* (phonomètre), et publia le résultat de ses observations et de ses découvertes dans un écrit intitulé : *Der physikalische und musikalische Tonmesser, welcher durch den Pendel, dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Tœne, so wie die schœrfste Genanigkeit gleichswebender und mathematischer Accorde beweist,* etc. (Le phonomètre physique et musical, qui démontre par le balancier d'une manière visible à l'œil les vibrations absolues des tons (sons déterminés), des espèces principales de sons tempérés, ainsi que la justesse précise des accords par le tempérament égal) ; Essen, Bædeker, 1834, in-8° de quatre-vingts pages. Quelques mois après, Scheibler fit paraître une instruction sur l'application de son système à l'accord de l'orgue, dans une demi-feuille d'impression intitulée : *Anleitung die Orgel vermittelst der Stæsse (vulgo Schwebungen) und des Metronoms, correct gleichschwebend zu stimmen;* Crefeld, C.-M. Schüller, 1834, in-8°. Deux autres brochures relatives au même sujet ont été publiées par lui, sous les titres suivants : *Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelbaustimmung nach Vibrations-differenzen oder Stæssen* (Sur l'accord mathématique, les tempéraments et l'accord de l'orgue d'après les différences de vibrations ou battements); *ibid.*,

1835, in-8°, et *Mittheilung über des Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmesser* (Note sur la nature du phonomètre musical et physique); *ibid.*, 1835, in-8°. Les divers écrits de Scheibler ont été réunis en un volume sous le titre : *Schriften über musikalische und physikalische Tonmessung und deren Anwendung auf Pianoforte und Orgelstimmung*; Crefeld, 1838, in-8°.

Les expériences de Scheibler ont eu un grand retentissement en Allemagne, et ses succès ont fait adopter généralement son phonomètre pour l'accord des orgues par le tempérament égal. Mon savant ami Neukomm m'a écrit de Francfort, en 1837, une lettre remplie d'expressions d'enthousiasme sur l'excellent résultat d'une expérience de cet accord à laquelle il avait assisté. Le système du tempérament égal n'était pas nouveau ; plusieurs auteurs en ont soutenu l'excellence, et dans les dernières années du dix-huitième siècle, l'abbé Requeno a prétendu le démontrer par des expériences rapportées dans son *Essai sur le rétablissement de l'art harmonique des Grecs et des Romains* (*voyez* Requeno) ; mais le monocorde, seul instrument dont il s'était servi, ne pouvait lui fournir de démonstration réelle.

Scheibler ne possédait pas l'art d'exposer ses idées avec clarté : sa méthode d'ailleurs présentait un grand obstacle pour l'usage qu'en auraient pu faire les accordeurs, à savoir, le prix élevé de ses appareils, lesquels étaient construits par un mécanicien de Crefeld, à qui il en avait cédé la propriété et l'exploitation. En 1836, il fit un voyage à Paris pour y faire connaître les résultats de ses travaux ; il s'y mit en relation avec Savart et avec Cagniard de La Tour, qui d'abord furent intéressés par certains aperçus qu'ils démêlaient au milieu de ses obscures paroles ; mais, incapable de formuler en théorie quelconque ce que l'expérience lui avait révélé, Scheibler ne parlait qu'en empirique de sa méthode à ces savants, sans parvenir à la leur faire comprendre : ils se dégoûtèrent et l'abandonnèrent. Il prit alors la résolution d'ouvrir un cours dans lequel il voulait procéder par la démonstration des faits ; mais à peine eut-il trois ou quatre témoins de ses expériences. Découragé, il quitta Paris et retourna en Allemagne, où il eut d'abord des succès qui furent oubliés après sa mort, parce qu'il avait négligé la fabrication de ses appareils, et que ne pouvant les acquérir avec facilité, on finit par oublier l'inventeur et la méthode. Tœpfer (*voyez* ce nom) essaya de rendre le système de Scheibler plus clair et plus pratique dans un petit écrit intitulé : *Die Scheibler'sche Stimm-Methode, leicht fasslich erklært und auf eine neue Art angewendet* (La méthode d'accord de Scheibler, rendue facile, intelligible, et éclaircie, etc.) ; Erfurt, Kœrner, 1842, in-8° de quarante-huit pages. Après Tœpfer, M. Vincent (*voyez* ce nom) a exposé, dans un Mémoire de soixante-trois pages, avec onze tables de nombres acoustiques et une planche (*Annales de chimie et de physique*, troisième série, t. XXVI, 1849), le système de Scheibler, au point de vue de l'analyse mathématique (1). Mais c'est à M. Lecomte (*voyez* ce nom) que sont dus l'exposé parfaitement intelligible de la méthode de Scheibler, et l'analyse de ses œuvres dans un Mémoire inséré parmi ceux de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts, de Lille (volume de 1856), et dont il a été fait des tirés à part. Cet ouvrage a pour titre : *Mémoire explicatif de l'invention de Scheibler, pour introduire une exactitude inconnue avant lui, dans l'accord des instruments de musique;* Lille, imprimerie de Danel, 1856, in-8° de soixante-dix-huit pages, avec une planche et quatre tableaux.

SCHEIBNER (Georges Gottlieb ou Théophile), compositeur, né dans la Thuringe, en 1785, est mort le 25 juin 1836. On ne sait rien concernant sa personne, si ce n'est qu'il fut professeur au gymnase d'Erfurt, et qu'il occupait cette position au moment de son décès. Admirateur passionné de Mozart, il imitait dans ses ouvrages le style de ce grand maître. On n'a publié qu'un petit nombre de ses productions; les plus connues sont : 1° Quatre suites de chants à voix seule avec piano; Erfurt, Müller. 2° Grande sonate (en *la*) pour le piano, œuvre 5; Erfurt, Kœrner. 3° Deux fugues pour l'orgue ou le piano, publiées par Kœrner, dans la troisième partie de son *Postludienbuch*.

SCHEID (Jean-Frédéric), né à Francfort-sur-le-Mein, était, en 1719, étudiant en droit à l'université de Strasbourg, où il soutint une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappolsteinensi comitatui annexo, quam solo Deo præside, auctoritate amplissimæ facultatis juridicæ Argentoratensis, pro licentia summos in utroque jure honores et privilegia doctoralia rite consequendi solemniter defendit Jo. Fredericus*

(1) Ce mémoire a été tiré à part dans la même année.

Scheid, Francofurt. ad Mæn. D. XIX Maji, Anno MDCCXIX. hor. et loc. consuet. Argentorati, litteris Johannis Pastorii, in-4° de cinquante-deux pages. Il y a eu une deuxième édition donnée à Jéna, en 1738, de cette curieuse dissertation sur la constitution et les droits de la corporation des ménétriers en Allemagne; elle a pour titre plus simple : *Jo. Frederici Scheid Dissertatio de Jure in musicos singulari, German. Dienste und Obligkeit der Spielleut, Rappolsteinensi comitatui annexo* (1), in-4° de soixante-douze pages. M. Bernhard (*voyez* ce nom) dit que la dissertation de Scheid n'a aucune espèce de valeur (*Notice sur la Confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace*, p. 175, note 1) : ce jugement est beaucoup trop sévère.

SCHEIDLER (Jean-David), violoncelliste et musicien de chambre du duc de Gotha, né en 1748, mourut à Gotha, d'une inflammation de poitrine, le 20 octobre 1802, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il a publié à Leipsick, en 1779, une suite de petites pièces pour le clavecin, suivie d'un autre œuvre du même genre, en 1787.

Il y a eu un guitariste du même nom, qui vivait à Vienne, en 1820, et qui y a publié beaucoup de pièces pour son instrument.

SCHEIDEMANN (Henri), fils de Jean Scheidemann, bon organiste de Sainte-Catherine, à Hambourg, naquit dans cette ville vers 1600. Élève de son père jusqu'à l'âge de seize ans, il fut ensuite envoyé à Amsterdam pour y continuer ses études sous la direction du célèbre organiste Swelinck. Dans l'espoir d'attacher à leur église un grand organiste, les administrateurs de Sainte-Catherine payèrent tous les frais du séjour du jeune Scheidmann à Amsterdam. Leur attente ne fut pas trompée, car il devint un des plus habiles virtuoses de son temps sur l'orgue, et se distingua autant par le mérite de ses compositions que par son talent d'exécution. Il succéda à son père dans la place d'organiste de Sainte-Catherine en 1625, et mourut à Hambourg, en 1694. Il a laissé en manuscrit de beaux préludes pour l'orgue qui, après avoir appartenu à Westphal, organiste à Schwerin, ont passé dans ma collection. On lui doit aussi des mélodies chorales pour le livre de chant de Hambourg, et les chansons de Rist, publiées en cinq parties, à Hambourg, en 1652.

Il y a eu, à la fin du seizième siècle, un autre musicien nommé David Scheidemann, qui était organiste de l'église Saint-Michel, à Hambourg, en 1585, et qui a mis à quatre parties plusieurs mélodies du livre de chant de Luther; ces mélodies ont été imprimées dans le livre rarissime intitulé : *Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers und ander Christen gebreuchlichsten Gesenge* (*sic*), *ihren gewœhnlichen Melodeyen nach durch Hieronymum Prœtorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prætorium, Davidem Scheidemannum, Musicis und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen* (sic) *in Hamburg, in vier Stimmen ubergesetzt, begriffen sindt* (Mélodies du livre de chant du docteur Luther et autres chants chrétiens en usage, lesquelles mélodies sont mises à quatre voix par Jérôme Prætorius, Joachim Decker, Jacques Prætorius et David Scheidemann, conformément aux règlements pour les musiciens et organistes des quatre chapelles des églises de Hambourg); Hambourg, Samuel Rudinger, 1604, pet. in-8° de quatre cent onze pages.

SCHEIDHAUER (Christophe), facteur d'orgues à Breslau, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit un orgue de vingt-trois jeux pour le temple évangélique de Wustwalthersdorf, et un autre de quatorze jeux à Breslau, en 1743.

SCHEIDLER (Sophie-Élisabeth-Suzanne), dont le nom de famille était **PREYSING**, naquit à Gotha et débuta au théâtre de cette ville, en 1776. Ce théâtre ayant été supprimé l'année suivante, le duc la nomma cantatrice de la chambre, et la maria à Scheidler. La beauté de sa voix passait pour incomparable.

SCHEIDT (Samuel), organiste distingué, naquit à Halle, en 1587. L'étude des ouvrages de Merulo, de Hoffhaimer, des deux Gabrieli et de quelques autres organistes célèbres du seizième siècle, paraît avoir formé son talent. Après avoir été organiste de l'église Saint-Maurice, à Halle, il s'établit à Hambourg pendant quelques années, puis retourna dans sa ville natale pour y reprendre son ancienne position, avec le titre de maître de chapelle du magistrat. Il mourut à Halle, le 14 mars 1654, à l'âge de soixante-sept ans, laissant par son testament une somme considérable pour l'érection du grand orgue de l'église de Saint-Maurice. Cet artiste n'a pas joui de la célébrité qui lui était due, car il est à peine cité dans l'histoire des organistes; cependant le mérite de ses ouvrages le rend digne d'y figurer au premier rang. Les mélodies de Sa-

(1) *Rappolsteinensi comitatui* signifie le comté de Ribeaupierre, en Alsace.

muel Scheidt n'ont pas la grâce de celles de son contemporain Frescobaldi, mais son harmonie est piquante, et il y a plus de ressources dans son génie pour les variations d'un sujet. On peut considérer ses ouvrages comme les types des excellents préludes publiés plus tard par les meilleures organistes allemands. Les productions imprimées de ce grand musicien sont : 1° *Cantiones sacræ octo vocum;* Hambourg, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ 7 vocibus decantandæ;* ibid., 1622, in-4°. 3° *Concentuum sacrorum* 2, 3, 4, 5, 8 *et* 12 *voc. adjectis symphoniis et choris instrumentalibus;* ibid., 1622, in-fol. 4° *Ludorum musicorum prima et secunda pars,* composées de pavanes, gaillardes, allemandes, chansons et entrées pour l'orgue ou le clavecin; *ibid.,* 1623. 5° *Tabulatura nova;* ibid., 1624, trois parties in-fol. La première partie de cet important ouvrage contient des psaumes et des cantiques variés, des fantaisies, des passamèses et des canons pour l'orgue. La seconde renferme des psaumes et des toccates; dans la troisième, on trouve une messe des dimanches, les hymnes des principales fêtes de l'année, et des *Magnificat* de tous les tons. 6° *Liebliche Kraft-Blümlein, Conzertweise mit* 2 *Stimmen und Generalbass* (Agréable petite fleur vigoureuse, concerts à deux voix et basse continue); Halle, 1625. 7° *Geistliche Conzerten, mit* 2 *und* 3 *Stimmen,* etc. (Concerts spirituels à deux et trois voix avec basse continue); Leipsick, 1631, quatre parties in-4°. 8° *Tabulatur-Buch, enthælt* 100 *vierstimmige Psalmen, und Geistliche Lieder* (Livre de tablature, contenant cent psaumes à quatre voix et quatorze cantiques spirituels); Gœrlitz, 1650 et 1653. Mattheson cite dans son *Ehrenpforte* (p. 106), un traité de composition, en deux parties, que Scheidt a laissé en manuscrit. Le portrait de cet artiste se trouve en tête de la *Tabulatura nova.*

SCHEIFFELHUT (Jacques), musicien allemand, né en Bavière, fut attaché à l'église Sainte-Anne d'Augsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Lieblicher Frühlings,* etc., collection d'allemandes, courantes, etc., pour deux violons, viole et basse; Augsbourg, 1685, in-4°. 2° *Musikalisches Kleeblatt,* collection de marches, airs, rondos, bourrées, etc., pour deux violons et basse; Augsbourg, 1711, in-4°.

SCHEIN (Jean-Hermann), né à Grünhain, en Saxe, le 29 janvier 1586, était fort jeune lorsqu'il perdit son père, pasteur en ce lieu. Sa mère l'envoya à Dresde, où le prédicateur de la cour le fit entrer dans la chapelle de l'électeur, pour y chanter le soprano. En 1603, il fut admis comme interne au gymnase de Dresde, connu sous le nom de *Schulpforte;* puis il alla continuer ses études à l'université de Leipsick. En 1613, le duc de Saxe-Weimar le nomma son maître de chapelle. Deux ans après, il succéda à Calvisius, dans la place de *Cantor* à Leipsick, où il mourut en 1630, à l'âge de quarante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Venus Kræntzlein, oder weltliche Lieder mit* 5 *Stimmen,* etc. (Couronne de Vénus, ou chansons profanes à cinq voix, avec quelques entrées, gaillardes, etc.); Leipsick, 1609, in-4°. 2° Concerts à quatre voix, *ibid.,* 1612, in-4°. 3° *Cymbalum Sionium,* contenant trente cantiques allemands et latins à cinq, six, huit, dix et douze voix; *ibid.,* 1615, in-4°. 4° *Banchetto musicale,* nouvelle collection de pavanes, gaillardes, courantes et allemandes à cinq parties; *ibid.,* 1617, in-4°. 5° *Opellæ novæ,* première partie contenant des concerts spirituels à trois, quatre et cinq voix; *ibid.,* 1618; deuxième édition, *ibid.,* 1627. 5° (*bis*) *Musica divina,* collection de motets à huit, seize et vingt-quatre voix, avec basse continue pour l'orgue et timbales; *ibid.,* 1620, petit in-fol. 6° *Musica boscareccia,* chansons de chasseurs, villanelles d'invention italienne, à trois voix; *ibid.,* 1621, in-4°. Il y a aussi une édition de ce recueil publiée à Francfort (sans date). 7° *Israels Brünlein, auserlesene Sprucklein von* 5 *und* 6 *Stimmen* (Fontaine d'Israël, recueil de maximes de l'Écriture à cinq et six voix avec basse continue, composées dans le style des madrigaux); Francfort, 1623. 8° *Opellæ novæ,* deuxième partie, ou concerts spirituels à trois, quatre, cinq et six voix; Fribourg et Leipsick, 1626, in-4°. Ce recueil contient vingt-sept chants allemands et cinq latins. 9° *Cantional* ou livre de chant choral de la Confession d'Augsbourg, à quatre voix, etc.; Leipsick, 1627, in-8°. On voit dans l'*Ehren-Pforte* de Mattheson (page 106) que Hausmann possédait un traité de composition, de Schein, sous le titre de *Manuductio ad musicam poeticam.* On ne sait pourquoi Forkel et d'autres ont mis en doute si cet ouvrage est de Schein, ou s'il n'est qu'une seule et même chose avec le traité d'Otto (*voyez* ce nom) en langue allemande sur le même sujet : il est évident, par le titre même de ce dernier, qu'il était extrait de plusieurs ouvrages, notamment de celui de Schein.

SCHEINLEIN (Jean-Michel), fils d'un musicien de la Franconie qui était en même temps fabricant d'instruments, naquit à Langenfeld, en 1751. Instruit dans les ateliers de son père, il devint un habile luthier, et fabriqua des violons qui furent estimés en Allemagne.

SCHEINPFLUG (Chrétien-Gothilf), né dans un village de la Saxe, en 1722, entra d'abord en qualité de ténor dans la chapelle du prince de Rudolstadt, et succéda à Gebel, en 1753, comme maître de cette chapelle. Il mourut en 1770, à l'âge de quarante-huit ans, considéré comme un compositeur habile, particulièrement pour la musique d'église. Il a laissé en manuscrit : 1° Deux années de musique d'église; la deuxième finit au quatrième dimanche après la Trinité. 2° *Mithridate,* opéra représenté à Rudolstadt, le 5 mai 1754.

SCHELHAMMER (le docteur Gunther-Christophe), fils d'un professeur de médecine à l'université de Jéna, naquit en 1649, dans cette ville. Devenu orphelin à l'âge de deux ans, il fut destiné à l'exercice de la même profession que son père, et fit ses études à l'université de Leipsick. En 1672, il visita l'Allemagne et les Pays-Bas, séjourna à Leyde pendant deux ans, puis parcourut l'Angleterre, la France et l'Italie. De retour dans sa patrie, il obtint une chaire de botanique à Helmstadt, fut nommé, en 1690, professeur d'anatomie et de chirurgie à l'université de Jéna, et cinq ans après eut la chaire de médecine pratique à Kiel, où il mourut, le 11 janvier 1716. Sa thèse de doctorat est intitulée : *Dissertatio inauguralis medica de voce, ejusque affectibus;* Helmstadt, 1677, in-4°. Il s'y montre partisan du système de Fabrice d'Aquapendente concernant les fonctions et le mécanisme de l'organe vocal. Schelhammer a fait aussi imprimer une dissertation *De auditu,* Lugduni-Batavorum, 1684, in-8°.

SCHELIUS (Jacques), *Cantor* à Eisfeld, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Christlicher Wunsch und Segen aus dem* 121 *Psalm genommen und mit* 6 *Stimmen komponirt* (Souhait et bénédiction chrétiennes, tirés du 121e psaume, à six voix); Eisfeld, 1618, in-4°.

SCHELLE (Jean), *Cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Geisingen, dans le cercle de Misnie, où son père était *Cantor.* Après avoir été quelque temps sopraniste dans la chapelle de l'électeur de Saxe, il alla faire ses études à Wolfenbüttel, et les acheva à l'université de Leipsick. Son premier emploi fut celui de *Cantor* à Eilenbourg; puis il alla remplir les même fonctions à Leipsick, où il mourut en 1701. Kuhnau fut son successeur. Il a composé plusieurs années complètes de cantates et de morceaux pour le culte réformé, qui se trouvent en manuscrit à l'école de Leipsick, et n'a fait imprimer de sa composition que le recueil intitulé : *Melodien zu Joach. Fellers andæchtigen Studenten* (Les mélodies de l'étudiant pieux par Joach. Feller, à quatre voix).

SCHELLENBERG (Antoine-Othon), professeur à l'université de Gœttingue, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un livre singulier, qui a pour titre : *Die Pasimusik oder Hermannusspiel Bekanntmachung der vor einigen Jahren angekundigten Freuden Erfindung* (la Musique universelle, ou invention amusante connue depuis quelques années sous le nom de jeu d'Hermann); Gœttingue, 1811, gr. in-8°.

SCHELLENBERG (Hermann), organiste de l'église Saint-Jean, à Leipsick, est né dans cette ville, le 10 novembre 1816. Artiste distingué, il a donné avec succès des concerts d'orgue, en 1846, à Leipsick et dans plusieurs autres villes de la Saxe. Il a publié de sa composition : 1° Toccate-étude pour l'orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Le 150e psaume pour voix solo, chœur et orgue; *ibid.* 3° Fantaisie et fugue (en *sol* mineur), pour l'orgue, à trois claviers, op. 1; Erfurt, Kœrner. 4° Cinq *Lieder* pour voix de contralto, avec accompagnement de piano, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. M. Schellenberg a publié une analyse critique de l'édition des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, publiée par Griepenkerl (*voyez* ce nom), chez Peters, à Leipsick (dans la *Gazette générale de musique,* 48me année, p. 291-296).

SCHELLER (Jacques), bon violoniste, naquit le 12 mai 1759, à Schettal, près de Rakonitz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé à Prague pour faire ses études chez les jésuites; mais un penchant invincible pour la musique lui fit abandonner cette carrière pour se livrer à l'étude du violon. Fort jeune encore, il se rendit à Vienne et y fut employé dans les orchestres; puis il fut attaché pendant deux ans à l'orchestre de la cour de Manheim, où il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Le désir de voyager pour perfectionner son talent lui fit quitter la cour de l'électeur Palatin; il par-

courut la Suisse, l'Italie, puis se rendit à Paris, où il séjourna trois ans, sans cesse occupé de l'étude du style de Viotti, le plus beau modèle qu'il pût choisir. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Stuttgard, et entra dans la musique du duc de Wurtemberg, en qualité de maître de concerts. Il y était depuis sept ans et jouissait d'une existence heureuse, lorsque l'entrée des troupes françaises dans le duché de Wurtemberg, en 1792, lui enleva sa position. Il voyagea alors en Allemagne, et y donna des concerts; mais bientôt l'intempérance le fit tomber dans une misère si profonde que, ne possédant plus même de violon, il allait à pied de ville en ville, empruntant l'instrument dont il devait se servir. Il vivait encore ainsi en 1799; mais on n'a plus eu de renseignements sur sa vie depuis cette époque. Cet artiste est le premier qui imagina de jouer en harmonie sur les quatre cordes du violon, en détachant le talon de l'archet afin que les crins touchassent toutes les cordes pendant que la baguette frottait le dos de l'instrument. Cet effet a été reproduit depuis lors par plusieurs violonistes.

SCHELWIG (Samuel), professeur de théologie, bibliothécaire et recteur du gymnase de Dantzick, fut d'abord pasteur à Thorn. Il naquit en 1646, à Lissa, en Pologne, et mourut à Dantzick, le 18 juin 1715. On a de lui une thèse intitulée *Disputatio de musica;* Thorn, 1671, in-4°.

SCHEMELL (Georges-Christophe), *Cantor* à Zeitz, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un livre choral qui renferme neuf cent cinquante-quatre mélodies du culte évangélique, sous le titre de *Musikalisches Gesangbuch;* Leipsick, 1736, in-4°.

SCHENCK (Jean), musicien au service de l'électeur Palatin, vers la fin du dix-septième siècle, et virtuose sur la basse de viole, se fixa à Amsterdam, où il paraît avoir terminé sa carrière. Il y fit graver les ouvrages suivants : 1° *Sang-Arien van Opera van Ceres en Bacchus,* op. 1 (Airs et chansons de l'opéra de *Cérès et Bacchus*). 2° *Konst-œffeningen,* etc., *quinze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 2; Amsterdam, 1688. 3° *Il Giardino armonico consistente in diverse sonate a due violini, viola di gamba, e basso continuo,* op. 3; *ibid.,* 1692, in-fol. 4° *Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum,* op. 6; *ibid.,* in-fol. oblong. 5° *Dix-huit sonates à violon seul et basse continue,* op. 7; *ibid.,* 1693, in-fol. 6° La Ninfa del Reno, *contenant douze sonates pour basse de viole, composées de préludes, allemandes, sarabandes,* etc., op. 8. 7° *L'Écho du Danube, sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 9. 8° *Les Bizarreries de la goutte, contenant douze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 10.

SCHENCK (Jean-Georges), facteur d'orgues et d'instruments à clavier à Weimar, naquit en 1760, à Osthein, en Bavière. Devenu élève de Stein, à Augsbourg, il apprit dans ses ateliers les éléments de sa profession, puis se fixa à Weimar. En 1790, il avait déjà acquis de la réputation par ses grands pianos, supérieurs aux instruments anglais de la même époque. En 1800, il construisit un *piano-écho* dont on trouve la description dans le journal des Modes, de Vienne (mai 1800, pages 263-267). La forme de cet instrument était un carré long : Schenck y employa une longue table d'harmonie, dont le premier essai avait été fait par Hildebrand, en 1782, et qui fut employée peu d'années après à Paris, avec de considérables modifications du mécanisme, par Pfeiffer et Petzold.

SCHENCK (Jean), compositeur, naquit à Neustadt sur la Vienne, dans la Basse-Autriche, le 30 novembre 1753. Tomaselli, chanteur italien de la cathédrale, lui trouvant une belle voix, se plut à la cultiver, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Devenu enfant de chœur à l'âge de dix ans, Schenck reçut les premières leçons d'harmonie de Stall, directeur de l'école, et apprit à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard, il fut élève de Wagenseil. Les compositions de Dittersdorf et de Haydn étaient devenues ses modèles : il imita leur manière dans ses premiers essais. En 1744, il se rendit à Vienne, où il trouva des protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de compléter son éducation musicale. A l'âge de seize ans, il écrivit sa première messe solennelle, qui fut exécutée le 8 janvier 1778. Elle fut suivie de plusieurs compositions pour l'église et autres qui le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la direction de la musique du prince d'Auersberg. Dans sa carrière laborieuse, il écrivit la musique de plusieurs drames et opéras, des cantates, des symphonies, et d'autres morceaux de musique instrumentale. Dans sa vieillesse, il tomba dans l'indigence et mourut à Vienne, le 29 décembre 1836, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ce fut Schenck qui éclaira Beethoven sur la négligence qu'avait apportée Haydn

dans la correction des fautes de ses exercices de contrepoint, et qui lui conseilla d'étudier sous la direction d'Albrechtsberger. Les compositions de cet artiste pour le théâtre sont : 1° *L'Opéra sans titre*, au théâtre Schikaneder, vers 1790. 2° *Im Finstern ist nich gut tappen* (Il n'est pas bon de frapper dans les ténèbres), au théâtre impérial de Vienne, vers 1791. 3° *Les Vendanges*, au théâtre Marinelli, en 1791. 4° *Noël à la campagne*, au même théâtre, 1792, joué avec succès. 5° *La Couronne de la moisson*, au théâtre Schikaneder, 1791. 6° *Achmet et Almanzine*, au théâtre national de Vienne, 1795. Un rondeau de cet opéra, pour soprano, a été publié à Stuttgard, chez André. 7° *L'Étudiant mendiant*, à Vienne, 1796. 8° Morceaux de chant ajoutés à la pièce d'*Iffland* intitulée *Achmet et Zénide*, à Vienne, 1797. 9° *La Chasse*, opéra, Vienne, 1797. 10° *Le Barbier de village*, joué avec succès à Vienne et à Berlin. La partition réduite pour piano et flûte a été publiée à Leipsick, chez Hofmeister. 11° *Le Tonnelier*. La partition manuscrite de cet ouvrage se trouvait chez Traeg, à Vienne, en 1800.

SCHERBAUM (Joseph), né dans un village, près de Luditz, en Bohême, vers 1690, entra dans l'ordre des servites, au couvent de Saint-Michel de Prague, et y passa toute sa vie. Habile compositeur, il a laissé en manuscrit beaucoup de musique instrumentale à quatre parties, et une grande quantité de canons, genre dans lequel il excellait. Tous ces ouvrages ont été dispersés après la suppression du couvent de Saint-Michel.

SCHERER (Hans ou Jean), facteur d'orgues qui a eu de la célébrité dans le seizième siècle, naquit dans le Brandebourg, vers 1540. Ses principaux ouvrages furent : 1° L'orgue de l'église de Bernau, dans la Marche de Brandebourg, composé de trente-cinq jeux, deux claviers et pédale, construit en 1576. 2° Celui de l'église Notre-Dame, à Stendal, composé de dix-neuf jeux, construit en 1580. On trouve les dispositions de ces deux instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 176).

SCHERER (Sébastien-Antoine), organiste distingué, vécut à Ulm, vers le milieu du dix-septième siècle, d'abord sans emploi, puis avec le titre de second organiste de la ville, ainsi que l'indique le titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1664. On ne sait rien de plus sur cet artiste de mérite, et l'on ignore également le lieu, la date de sa naissance, celle de sa mort, et le nom du maître qui dirigea ses études. Ses ouvrages, qui le recommandent à l'attention des musiciens, sont les suivants : 1° *Musica sacra, hoc est missæ, psalmi et motettæ* 3, 4 *et* 5 *vocum cum instrumentis*, op. 1; Ulm, 1655, in-4°. 2° *Tabulatura in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, lib. I; Ulmæ, apud auctorem*, 1664, in-fol. Le deuxième livre de cette tablature d'orgue a pour titre : *Partitura* 8 *toccatorum usui apta cum vel sine pedali*; ibid., 1664, in-fol. Les deux livres ont été réunis sous ce titre général : *Sebast. Ant. Schereri vicæ organistæ Ulmensis operum musicorum secundum, distinctum in libros duos : tabulaturam in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, et partituram toccatarum usui aptam cum vel sine pedali, ad modernam suavitatem concinnatum, et ad petitionem multorum luci datum; Ulmæ, typis Batth. Kühnen*, 1664. On voit aussi, par le titre, que Scherer a gravé lui-même son ouvrage sur des planches de cuivre (*Ejusdemque auctoris sumptibus et manibus propriis æri incisa et insculpta*). Comme les tablatures d'orgue de Merulo et de Frescobaldi, les parties qui doivent être exécutées par la main droite sont écrites, dans l'ouvrage de Scherer, sur une portée de six lignes, et celles de la main gauche, sur une portée de huit. Les formes des pièces qui se trouvent dans le recueil dont il s'agit, et leur mérite, prouvent que Scherer avait étudié avec fruit les œuvres des plus célèbres organistes italiens et allemands. 3° *Sonaten für zwey Violinen und Viol da gamba* (Sonates pour deux violons et basse de viole); Ulm, 1680, in-fol. 4° *Suiten für die Laute* (Suites de pièces pour le luth); Augsbourg, Lotter, in-fol. (sans date).

SCHERER (Théophile), compositeur allemand, paraît avoir vécu, vers 1785, à Gênes, où il a fait imprimer ses ouvrages. On connaît sous son nom : 1° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1; Gênes. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 5; *ibid.* 3° Six symphonies à huit parties, op. 6; *ibid.*

SCHERER (Jean-Guillaume-Auguste), pasteur primaire à Jauer, en Silésie, occupait déjà ce poste en 1801, comme le prouve un de ses sermons imprimé dans cette année, et il remplissait encore ces fonctions en 1817. Il a fait imprimer un bon livre choral à l'usage de Jauer, sous ce titre : *Sammlung christlicher Lieder für die Kirchliche Andacht evangel. Gemeinden, zunæchst der zu Jauer*; Breslau et Jauer, chez Grass et Barth, in-4° de sept cent quatre-vingt-deux pages avec XXXII

pages de préface. On trouve dans ce recueil beaucoup de bonnes mélodies composées par Scherer; il y a joint l'harmonie avec le doigter pour les organistes.

SCHERER (Antoine), archiviste des cercles de l'empire, à Saint-Polten (Autriche), naquit dans cette ville, en 1791. Il s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Abhandlung über Kirchenmusik im allgemeinen und in ihren einzelnen Theilen Entstehung und verbesserung bis auf unsere Zeiten* (Dissertation sur la musique d'église en général, et sur l'origine et le perfectionnement de ses diverses parties jusqu'à l'époque actuelle) ; Saint-Polten, chez Anne Lorenz, 1837, in-8° de cent six pages avec trente-six pages in-fol. d'exemples.

SCHERFFERSTEIN (Martin **KINNER DE**), né en 1534, à Leobschütz, en Silésie, fut professeur de poésie et d'histoire à Wittenberg, puis chancelier à Leobschütz. Élève de Mélanchton, il se distinguait par son savoir, son mérite dans la poésie, et son habileté dans la musique. Il mourut le 24 mars 1597, à Baumgarten, près de Frankenstein. Plusieurs mélodies de sa composition se trouvent dans l'*Hymnologie de Breslau*. Après sa mort, on a imprimé le recueil de ses cantiques, sous le titre de *Sylvulæ musicæ*, à Hildesheim, 1605, in-8°, divisé en deux livres. Henel a dit de Scherfferstein (*in Silesiogr.* cap. VII, p. 170) : *Quemadmodum harmoniæ musicæ eximius ipse fuit artifex, ita cordis et oris, mentis et linguæ, rationis et orationis in eo erat harmonia suavissima omniumque adeo virtutum consensus concentusque admirabilis.*

SCHERFFERSTEIN (Wenceslas **SCHERFFER DE**), vraisemblablement parent du précédent, et peut-être son fils, naquit à Leobschütz, dans les dernières années du seizième siècle. La guerre de trente ans l'obligea à abandonner le lieu de sa naissance et de se retirer à Brieg, où il eut une place d'organiste. En 1652, il publia un recueil de poésies en onze livres, dont le dernier est un poëme à la louange de la musique (*Der Musik Lob*).

SCHERLITZ (Jean-Valentin), né en 1732, à Gossel, dans le duché de Gotha, eut pour maître de musique le savant organiste Kellner, de Græfenroda. A l'âge de dix-neuf ans, il obtint une place d'instituteur et d'organiste dans la Hesse ; puis il entra au service du prince de Hohenlohe, qui lui fit achever ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Georges Benda, à Gotha. Admis ensuite dans la chapelle du duc, il y remplit les fonctions d'organiste et de musicien de la chambre. Il mourut à Gotha, en 1793, à l'âge de soixante et un ans, laissant en manuscrit : 1° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 2° Plusieurs cantates religieuses. 3° Plusieurs trios pour deux violons et violoncelle. 4° Quelques sonates pour clavecin. 5° Six chorals à trois claviers pour l'orgue.

SCHERMER (Antoine), né en 1760, à Beilengries, sur le Danube, fit ses études à Neubourg, et suivit les cours de théologie à l'université d'Amberg. Il alla ensuite à Eichstadt et y fut ordonné prêtre. Ses connaissances étendues dans la musique le firent ensuite nommer maître de chapelle du couvent de Bénédictins de cette ville : il en remplissait encore les fonctions en 1814, et avait écrit plusieurs opéras composés pour des colléges, des messes, oratorios, cantates, et des concertos pour plusieurs instruments.

SCHERZ ou **SCHERZIUS** (Jean-Georges), professeur de droit et de philosophie à Strasbourg, naquit dans cette ville en 1678, et y mourut le 1er avril 1754. Au nombre de ses écrits, dont la plupart sont relatifs aux antiquités allemandes, on trouve : *Dissertatio physica experimentalis; Argentorati, typis Melch. Pauschinger,* 1731, in-4° de cinquante pages. Il y traite de plusieurs expériences d'acoustique.

SCHETKY (Christophe), violoncelliste distingué, né à Darmstadt, en 1740, eut pour premier maître son père, musicien et secrétaire de la chambre du grand-duc. Il reçut ensuite quelques leçons de violoncelle d'Antoine Filtz, à Manheim, et apprit la théorie de l'harmonie sous la direction du maître de chapelle Endeler, à Darmstadt. Lorsqu'il eut atteint sa vingtième année, il reçut un engagement pour aller à Hambourg avec son père et ses sœurs : il y passa toute l'année 1761, incessamment occupé d'études pour perfectionner son talent; puis il retourna à Darmstadt, où il entra dans la chapelle du grand-duc ; mais avec la liberté nécessaire pour faire de petits voyages à Manheim, Francfort et Wetzlar. Après la mort de son père et de sa mère, il fit un second voyage à Hambourg, en 1768, y séjourna deux ans, puis se rendit à Londres où la protection de Jean-Chrétien Bach lui procura un bon accueil. Cependant, il paraît qu'il ne s'y arrêta pas longtemps, et qu'il alla s'établir à Édimbourg. Bientôt après, ayant épousé une riche veuve, il ne s'occupa plus de la musique qu'en amateur; mais il ne

jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut à trente-trois ans, en 1773. Schetky a publié de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, à Londres. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 3, *ibid.* 4° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, *ibid.* 5° Six duos pour deux flûtes, op. 5, *ibid.* 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 6, *ibid.* 7° Douze duos pour deux violoncelles avec quelques règles et observations pour jouer de cet instrument, op. 7, *ibid.* 8° Six duos faciles pour deux violoncelles; Paris, Sieber. 9° Six sonates pour violon et violoncelle, op. 13; *ibid.* Le même artiste a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour violoncelle et orchestre, des symphonies, six trios pour violoncelle obligé, alto et basse, *la Nuit de Zacharie*, cantate pour contralto, deux violes, deux flûtes, deux cors et violoncelle obligé, composée pour sa sœur, et exécutée à Hambourg.

SCHEUENSTUHL (Michel), bon organiste, naquit le 3 mars 1705, à Guttenstetten, près de Bayreuth. A l'âge de dix-sept ans, il obtint la place d'organiste à Wilhelmdorf, résidence du prince de Hohenlohe; mais, en 1729, il donna sa démission pour la place d'organiste à Hof, dans le Voigtland. Il occupa celle-ci jusqu'à sa mort. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, qu'il grava lui-même à l'eau-forte. 2° Trois œuvres de petites pièces appelées *suites de clavecin.* 3° Deux œuvres d'exercices pour le même instrument, *ibid.* 4° Deux concertos pour le clavecin, 1738.

SCHEUERMANN (le P. Flavius), né à Luhe, près de Ratisbonne, en 1744, entra, en 1762, dans l'ordre des Franciscains, et passa la plus grande partie de sa vie au couvent central de Kaisersheim, où il était encore en 1812. Bon organiste et compositeur, il a écrit plusieurs messes, motets et litanies répandus dans les couvents de la Bavière.

SCHEUFLER (Martin), facteur d'orgues, né en Silésie, dans la seconde moitié du seizième siècle, a construit, en 1600, l'orgue de l'église de la Madeleine, à Breslau, composé de trente-six jeux. Cet instrument n'a été refait qu'en 1723, après avoir servi pendant cent vingt-deux ans.

SCHEYERMANN (Georges), professeur de piano à Nantes, naquit, en 1767, à la Verrerie de Monthermé (Ardennes), où son père, Suisse d'origine, était ouvrier. Le voisinage de l'abbaye de Prémontrés de Lavaldieu lui fournit, dès l'âge de huit ans, les moyens de recevoir une bonne éducation, particulièrement dans la musique. Il y eut pour condisciple Méhul, et tous deux reçurent des leçons du P. Hanser (*voyez* ce nom) pour l'orgue, le clavecin et la composition. A quinze ans, Scheyermann était déjà assez habile pour aller remplir les fonctions d'organiste à l'abbaye de Foncarmont, dans la haute Normandie. Après trois années de séjour dans ce lieu, il se rendit à Paris, où il trouva son ancien ami Méhul qui lui fit continuer ses études d'harmonie, et lui fit obtenir des leçons de Séjan pour l'orgue. Au mois de septembre 1789, il accepta la position d'organiste et de directeur des concerts de la ville, à la Rochelle, où il passa dix années. De retour à Paris, en 1801, avec l'intention de s'y livrer à la culture de l'art, il ne s'y arrêta cependant que huit mois, parce que des propositions avantageuses lui furent faites pour aller s'établir à Nantes, où s'écoula le reste de sa vie. Il y mourut le 29 juin 1827. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Porro. 2° Deux sonates pour piano et violon ou flûte, op. 2; Paris, Sieber. 3° Pastorale pour piano et harpe; *ibid.* 4° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. Il a laissé en manuscrit : 1° *Le Couronnement de Numa Pompilius,* opéra en deux actes, composé pour le théâtre de Nantes. 2° Plusieurs cantates avec orchestre. 3° Trois concertos pour le piano. 4° Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre. 5° Trio concertant pour piano, flûte et basson obligés. 6° *La Bataille d'Austerlitz,* symphonie militaire. 7° Une ouverture à grand orchestre. 8° Beaucoup de morceaux détachés pour le piano. 9° Plusieurs morceaux pour des loges de francs-maçons.

SCHEYRER ou **SCHREYER** (Bernard), frère mineur de Saint-François de Paule, au couvent du faubourg d'Au, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Musica choralis theorico-practica,* ou méthode facile pour apprendre en peu de temps le plain-chant; Munich, chez Jean Jœklin, 1663, in-4°.

SCHIASSI (Cajétan-Marie), violoniste et compositeur, né à Bologne, dans les dernières années du dix-septième siècle, a fait représenter dans cette ville avec succès plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Amor tra nemici,* 1732. 2° *La Fede ne' tradimenti,*

1732. 3° *Alessandro nell' Indie*, 1734. 4° *Demofoonte*, 1735. 5° *Didone abbandonata*, 1735. On a aussi imprimé de sa composition : *Douze concerti a violino principale, violini di ripieno, alto-viola, violoncello e cembalo*, op. 1, à Amsterdam, chez le Cène. Schiassi était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

SCHIASSI (Philippe), chanoine de la cathédrale de Bologne, et membre de l'Académie des sciences de l'Institut de cette ville, mort en 1838, dans un âge avancé, est connu par des travaux dans les sciences mathématiques. Au mois de janvier 1832, il a lu à l'Académie des sciences une dissertation latine sur le tempérament dans l'accord des instruments à clavier, dont une traduction italienne a été publiée sous ce titre : *Del temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo. Dissertazione recitata in latino nell' Academia delle scienze dell' Instituto di Bologna li* 12 *gennaro dell' anno* 1832, *ed ora pubblicata in italiano; Bologna, tipografia dall' Olmo e Ciocchi*, 1832, in-4° de vingt-six pages, avec six planches. Il faut joindre à cet écrit une feuille in-4°, intitulée : *Lettera nella quale si dà notizia della esperienza fatta in Bologna di un nuovo metodo di accordatura del gravicembalo e dell' organo coll' aggiunta di una tavoletta per l'applicazione pratica di tal metodo.*

SCHIATTI (G.), compositeur et violoniste italien, était, vers 1740, maître de concerts du margrave de Bade-Dourlach. En 1747, il se rendit à Pétersbourg, où il entra dans la chapelle impériale. On a gravé de sa composition, à Amsterdam, six trios pour deux violons et basse, op. 1.

SCHIAVELLI (Jules), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer : *Mottetti a cinque e sei voci;* Venise, 1565, in-4°.

SCHICHT (Jean-Godefroid), naquit à Reichnau, près de Zittau, le 29 septembre 1753. Fils d'un pauvre tisserand, il n'aurait été lui-même qu'un artisan, si son oncle ne l'eût adopté dès l'âge de deux ans, et ne lui eût fait faire de bonnes études au collége de Zittau, où il demeura pendant dix ans, puis à l'université de Leipsick. L'organiste Trier fut son premier maître de clavecin; mais bientôt dégoûté par la négligence de cet homme, dont il ne recevait que de rares leçons, il prit la résolution de diriger lui-même ses études musicales. Son penchant pour cet art lui fit abandonner les cours de droit de l'université. Naumann l'avait recommandé à Hiller, alors *Cantor* de l'école de Saint-Thomas de Leipsick; celui-ci l'employa en qualité d'accompagnateur et d'organiste de l'école. Il était en même temps premier violon du concert de la ville. La retraite de Hiller, en 1785, fit jeter les yeux sur Schicht pour la direction du grand concert, et dans le même temps il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de la nouvelle église du convent. Il occupait encore ces places lorsqu'il reçut (au commencement de 1810) sa nomination de *Cantor* et de directeur de musique de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il en remplit les fonctions avec honneur jusqu'à sa mort, arrivée le 16 février 1823. En 1820, l'Académie de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres, et peu de jours avant sa mort, le roi de Saxe se préparait à le nommer son maître de chapelle. Schicht avait épousé, en 1786, la cantatrice italienne Valdesturla, qui lui donna quatre filles, dont une seule, douée de grandes dispositions pour la musique, a vécu. Madame Schicht a chanté au concert de Leipsick pendant dix-neuf ans : elle est morte dans cette ville, en 1809.

Les compositions de Schicht ont été longtemps exécutées avec succès à Leipsick; mais elles ont eu peu de retentissement dans le reste de l'Allemagne et sont à peu près inconnues en France. On n'a publié que celles dont voici les titres : 1° *Das Ende der Gerechten* (la Fin du Juste), oratorio de la Passion, à quatre voix et orchestre (gravé en partition); Leipsick, Hofmeister. 2° *La Fête des chrétiens sur le Golgotha*, oratorio à quatre voix, en partition pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet ouvrage a été chaleureusement applaudi à toutes les reprises qu'on en a faites à Leipsick. 3° Trois motets allemands à quatre voix et orchestre, en partition; Leipsick, Hofmeister. 4° Le 100e psaume (*Jauchzet dem Herrn*), à deux chœurs, en partition; *ibid.* 5° *Te Deum*, à quatre voix, chœur et orchestre; en partition, *ibid.* 6° *Allgemeine Choralbuch für Kirchen, Schulen*, etc. (Livre choral général pour les églises, les écoles, etc., à quatre parties, pour l'orgue ou le piano), en trois parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, in-4° oblong. 7° Mélodies chorales à trois et quatre voix; Leipsick, Peters. 8° Le *Pater noster* et le *Benedicite*, à voix seule avec orgue; *ibid.* 9° *Joie d'Aminte au retour de Lalagé*, cantate pour soprano et orchestre; Leipsick, 1778. 10° *Le prix de la poésie*, grande cantate en deux parties, avec orchestre, en partition pour

le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Six chants de Claudius à quatre et cinq voix; Leipsick, Hofmeister. Parmi les ouvrages du même artiste qui sont restés en manuscrit, on remarque : 12° *Moyse sur le Sinaï*, oratorio à cinq voix, chœur et orchestre. 13° Quatre *Te Deum*. 14° Deux messes. 15° Grand motet choral (*Nach einer Prüfung kurzer Tage*), en neuf parties, à trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. 15° Beaucoup de cantates de circonstance avec orchestre. 16° Trois proverbes à quatre voix en style fugué. 17° Six grands chœurs italiens et allemands avec orchestre. 18° Concerto pour le piano. 19° Caprices et sonates pour le même instrument.

Schicht s'était livré à l'enseignement de l'harmonie pendant près de trente ans; il publia le système qui l'avait guidé pour cet enseignement dans un livre qui a joui en Allemagne de quelque faveur, et qui a pour titre: *Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System* (Principes fondamentaux d'harmonie, d'après le système des modifications, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel (sans date), in-folio de soixante-six pages. La méthode de Schicht est purement empirique. Il y considère la dominante comme base de l'accord parfait majeur *sol, si, ré;* de l'accord de septième *sol, si, ré, fa,* d'où se tire l'accord parfait diminué *si, ré, fa;* de l'accord de neuvième *sol, si, ré, fa, la,* d'où se déduisent l'accord de septième de sensible *si, ré fa, la,* et l'accord parfait mineur, *ré, fa, la;* de l'accord de onzième *sol, si, ré, fa, la, ut,* d'où se tire l'accord de septième mineure *ré, fa, la, ut;* et enfin, de l'accord de treizième *sol, si, ré, fa, la, ut, mi,* d'où provient l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi.* L'altération accidentelle des intervalles de ces accords complète le système de Schicht. On lui doit aussi les traductions allemandes de la *Grammaire de l'art du chant* de madame Celoni-Pellegrini (Leipsick, Peters), et de la *Méthode de piano* de Dussek et Pleyel, dont il y a eu cinq éditions publiées à Leipsick.

SCHICK (Ernest), violoniste, naquit à La Haye, au mois d'octobre 1756. Son père, maître de danse à Amsterdam, lui enseigna cet art, où il devint habile; mais son penchant irrésistible pour la musique le lui fit abandonner. Il se livra à l'étude du violon, sous la direction de Kreutzer, maître de concerts qui se trouvait alors à Amsterdam; puis il reçut des leçons d'Esser (*voyez* ce nom), et en dernier lieu devint élève de Lolli, lorsque celui-ci revint de Pétersbourg. Il en adopta la manière et fut au nombre des violonistes qui l'imitèrent le mieux. L'électeur de Mayence l'admit dans sa musique, en qualité de premier violon. En 1782, Schick voyagea en Allemagne avec le violoncelliste Triklir, et partout il excita l'admiration par l'expression suave de son jeu et le brillant de son exécution, particulièrement dans le *staccato*. Arrivé à Hambourg, en 1794, après que l'invasion des troupes françaises eut dispersé la musique de l'électeur de Mayence, il avait l'intention de s'y fixer; mais dans la même année il se rendit à Berlin, où sa femme fut engagée au Théâtre National et à celui de la cour. Il y eut le titre de premier violon ou de maître de concerts de la chapelle du roi. Schick est mort à Berlin, le 10 décembre 1815. Il a publié de sa composition, à Berlin, en 1785, six concertos pour violon, avec orchestre.

SCHICK (Marguerite-Louise), femme du précédent, et dont le nom de famille était **HAMEL**, naquit à Mayence, le 26 avril 1773. Son père, bassoniste de la chapelle de l'électeur, lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de huit ans, elle passa sous la direction de madame Hellmuth, artiste de talent. Après que la voix de mademoiselle Hamel eut acquis du timbre, ses heureuses dispositions furent remarquées par le prince électeur, qui lui accorda une pension pour aller étudier le chant à Würzbourg, chez un bon professeur italien nommé *Steffani*. De retour à Mayence, elle entra dans la musique du prince, en qualité de cantatrice. En 1791, elle épousa le violoniste Schick, et fit avec lui quelques petits voyages en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin. Vers le même temps, elle était devenue l'élève de Righini, alors maître de chapelle à Mayence et directeur de la musique du Théâtre National. Madame Schick débuta sur la scène, en 1791, par le rôle de *Lilla*, dans l'opéra de ce nom; puis elle brilla dans l'*Arbore di Diana*, de Martini, dans *le Talisman*, de Salieri, dans les rôles de *Suzanne*, des *Noces de Figaro* et de *Zerline* de *Don Juan*. Les grands événements qui dispersèrent la chapelle de l'électeur et firent fermer le théâtre, obligèrent madame Schick à s'éloigner de Mayence. Arrivée à Hambourg au commencement de 1794, elle y donna quelques représentations avec un brillant succès; mais les offres avantageuses qui lui furent faites pour s'y fixer ne l'empêchèrent pas de se rendre à Berlin, où elle eut à la fois un engagement pour le Théâtre Royal et un autre pour celui de Kœnigstadt: elle y débuta le 11 oc-

tobre 1794, dans l'*Axur* de Salieri. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, elle ne s'éloigna de Berlin que pour faire un voyage à Breslau; et dans sa carrière dramatique, elle joua tous les genres avec un égal succès. L'*Alceste* et l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, n'eurent jamais de meilleur interprète. La rupture d'une artère la fit mourir presque subitement le 29 avril 1809, à l'âge de trente-six ans. Des obsèques magnifiques lui furent faites, et les artistes des deux théâtres se réunirent pour y exécuter le *Requiem* de Mozart. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe, et M. Conrad Levezow (*voyez* ce nom), conservateur du musée de Berlin, publia une notice sur la vie de madame Schick, ornée de son portrait, sous le titre : *Leben und Kunst der Fr. Marg. Schick;* Berlin, Duncker et Humblot, in-8°.

SCHICK (Frédéric), fils des précédents, né à Berlin, le 6 novembre 1794, se livra de bonne heure à l'étude de la clarinette, sur laquelle il acquit un talent distingué. En 1812, il se fit entendre dans un concert avec un brillant succès. Le 5 février 1817, il entra dans le corps de musique du 34me régiment d'infanterie, qui était en garnison à Stralsund. Dans l'année suivante, il se rendit à Berlin et obtint le titre de musicien de la chambre du roi, et fut nommé première clarinette du Théâtre Royal. En 1832, il entra dans le corps de musique du régiment de l'empereur Alexandre, en garnison à Berlin, dont il devint directeur de musique en 1842. En 1848, il fut décoré de l'ordre de l'Aigle rouge. Il a obtenu sa retraite avec la pension, en 1859. Cet artiste a écrit un grand nombre de morceaux pour la musique militaire.

SCHICK (Théophile), pianiste, né en Bavière, vécut à Paris vers 1808; mais après la restauration, il retourna en Allemagne et demeura quelque temps à Augsbourg. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Paris, Sieber. 2° Andantino avec huit variations; Augsbourg, Gombart. 3° Valses et contredanses pour piano; Paris, Sieber.

SCHICKANEDER ou **SCHIKANEDER** (Jean-Emmanuel), acteur, compositeur et directeur de spectacles, naquit à Ratisbonne, en 1751. Après y avoir achevé ses études musicales et littéraires, il se sentit entraîné vers le théâtre par un goût irrésistible, et pour la première fois il parut sur la scène, en 1773. Le succès qu'il y obtint décida de sa carrière. En 1777, il joua à Munich quelques rôles tragiques, entre autres celui d'Hamlet, où il fit admirer son intelligence dramatique. Devenu directeur d'une troupe d'acteurs ambulants, il la conduisit à Salzbourg, Grætz, Linz, puis se rendit dans la capitale de l'Autriche, où il fit construire le théâtre sur la Vienne (*an der Wien*). Le mélodrame, avec ses accessoires de belles décorations, de riches costumes et de machines, fut le genre de spectacle qu'il y établit. De temps en temps, il y faisait aussi jouer des opéras. Ce fut lui qui, après avoir fait l'informe canevas de *la Flûte enchantée,* alla le présenter à Mozart pour qu'il en composât la musique. On sait comment le génie de ce grand homme sut triompher de l'absurdité du poëme. Schickaneder, dont les affaires étaient fort dérangées, n'avait pu offrir au compositeur aucun prix pour son travail, et celui-ci ne s'était réservé que la propriété de sa partition; mais peu touché d'un sacrifice si généreux, le directeur de spectacle trahit la confiance de celui qui l'avait sauvé de sa ruine par un chef-d'œuvre, et vendit en secret la partition de *la Flûte enchantée* à d'autres entrepreneurs de théâtre. Schickaneder est mort à Vienne, le 21 septembre 1812, à l'âge de soixante et un ans. Il avait composé le texte et la musique de l'opéra allemand *Die Lyranten.*

Son neveu (Charles Schickaneder), régisseur du théâtre de Prague, est auteur de la musique de plusieurs petits opéras, et de beaucoup de trios comiques pour soprano, ténor et basse, dont Simrock, de Bonn, a publié quelques-uns.

SCHICKHARD (Jean-Chrétien), flûtiste et hautboïste, vécut à Hambourg, depuis le commencement du dix-huitième siècle jusque vers 1730. Roger, éditeur de musique à Amsterdam, a gravé les ouvrages suivants de la composition de cet artiste : 1° Sonates pour flûte seule et basse continue, op. 1. 2° *Idem,* pour hautbois et basse continue, op. 2. 3° *Idem,* pour flûte seule et basse continue, op. 3. 4° *Idem*, pour deux flûtes et basse, op. 4. 5° *Idem,* pour flûte, deux hautbois, basse de viole et basse continue, op. 5. 6° *Idem,* pour deux flûtes et basse continue, op. 6. 7° Douze sonates pour deux hautbois, basse de violon et basse continue, op. 7. 8° Sonates pour hautbois seul et basse continue, op. 8. 9° *Idem,* pour deux flûtes et basse, op. 9. 10° *Idem*, pour deux hautbois et basse continue, op. 10. 11° Recueil de menuets pour deux hautbois et basse, op. 11. 12° ***Principes de la flûte, contenant des airs à deux dessus sans basse, propres à pousser un éco-***

lier très-avant en la manière de faire dans tous les tons les cadences sur cet instrument, op. 12. 13° Concerts à deux hautbois, deux violons, basse et basse continue, op. 13. 14° Quatorze sonates pour un hautbois, flûte, basse et basse continue, op. 14. 15° *Principes de hautbois contenant des airs à deux hautbois sans basse, très-propres à apprendre à jouer du hautbois, et la manière de faire tous les tons sur cet instrument.* 16° Douze sonates à deux flûtes et basse, op. 16. 17° Six *idem,* à une flûte et basse, op. 19. 18° *Idem,* pour hautbois et basse continue, op. 20. 19° Airs spirituels des Luthériens à deux flûtes et basse, op. 21. 20° Sonates pour hautbois, deux flûtes et basse, op. 22.

SCHIEBEL (Jean-Georges), poëte et musicien, fut recteur et cantor à Ratzbourg, en Danemark, où il mourut le 2 mai 1684. J.-G. Ahle indique, dans ses *Dialogues musicaux de l'automne* (*Musikalisches Herbstgespræch,* un livre de Schiebel intitulé : *Curiouseste Wunderwerke der Natur, se sie durch den einstimmenden Klang an Menschen, Vieh und allen Creaturen ansübt, etc.* (Merveilles curieuses que la nature exerce par des sons harmonieux sur l'homme, les animaux et autres créatures, etc.); mais il ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage.

SCHIEDERMAYER (Joseph-Bernard), organiste de la cathédrale de Linz (Autriche), mort dans cette ville, le 8 janvier 1840, fut un compositeur fécond de musique d'église. On a publié de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *Missa a quattro voci, con 2 violini, 2 trombe ed organo,* n° 1, op. 18 (en *ré*)*;* Linz, Haslinger. 2° *Idem,* à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, n° 2, op. 19 (en *sol*)*; ibid.* 3° Messe à quatre voix, deux violons, deux trompettes et orgue, n° 3, op. 20 (en *ut*)*; ibid.* 4° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue, op. 27; *ibid.* 5° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons et orgue (en *fa*), op. 31; Vienne, Haslinger. 6° *Idem,* à quatre voix, deux violons, deux cors *ad libitum* et orgue (en *ut*), op. 32*; ibid.* 7° *Idem,* idem (en *sol*), op. 33; *ibid.* 8° Messe avec graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (en *ré*), op. 34; *ibid.* 9° Messe *idem* (en *ut*), op. 35; *ibid.* 10° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (flûtes et bassons *ad libitum*), op. 36 (en *mi*)*; ibid.* 11° Messe de *Requiem,* à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 46; *ibid.* 12° Messe pour la fête de Pâques, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, contrebasse et orgue (en *ut*), op. 66; *ibid.* 13° Messe pastorale pour la fête de Noël, à quatre voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 72; *ibid.* 14° Messe pour la campagne, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, violoncelle, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 75; *ibid.* 15° Messe à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 16° Nouvelle messe allemande, à quatre voix et orgue; *ibid.* 17° Messe solennelle à quatre voix et orchestre, op. 101; *ibid.* 18° Deux graduels et offertoires pour tous les temps, à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, op. 21; *ibid.* 19° *Tantum ergo* et litanie de la Vierge *idem,* op. 25; *ibid.* 20° Litanies à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 41; *ibid.* 21° Vêpres *idem,* op. 42; *ibid.* 22° *Te Deum* idem, op. 43; *ibid.* 23° Deux *Asperges* à quatre voix, basse et orgue; deux *idem* à quatre voix, deux violons, basse et orgue, op. 45; *ibid.* 24° Graduel (*Victimæ paschali*) à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 67; *ibid.* 25° Offertoire (*Hæc dies*) pour soprano et chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 68; *ibid.* 26° *Pange lingua* à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 70; *ibid.* 27° Quatre Évangiles à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 71; *ibid.* 28° Graduel pastoral (*Tecum principium*) pour voix de basse et clarinette solo, avec deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, op. 73; *ibid.* 29° Offertoire pastoral (*Lætentur cœli*), pour soprano et violon concertant, chœur à trois voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 74; *ibid.* 30° Graduel (*Voce mea ad Dominum*), à quatre voix, chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 76; *ibid.* 31° Offertoire (*Exaudi Deus*), idem, op. 77; *ibid.* Schiedermayer a écrit aussi des symphonies, œuvres 8 et 9; Vienne, Haslinger; des pièces d'harmonie, des trios pour instruments à archet, des sonates de piano, des pièces d'orgue et des danses. Il est auteur d'une instruction sur le plain-chant, intitulée :

Theoretische praktische Chorallehre, zum gebrauch beim katholische Kirchen ritus (Doctrine théorique et pratique de chant choral, suivant le rit de l'église catholique); Linz, Haslinger, 1828, brochure in-4° de quinze pages. Schiedermayer a publié aussi un abrégé de la méthode de violon de Léopold Mozart, sous le titre de *Theoretisch-praktische Violinschule,* dont il a été fait des éditions à Vienne, Hambourg, Mayence et Posen.

SCHIEDERMAYER (Jean-David), facteur d'instruments à Nuremberg, naquit à Erlang, au mois d'avril 1753. Élève de Stein, d'Augsbourg, il se distingua par la bonne qualité des pianos dont il perfectionna le système de mécanique légère alors en usage. Il s'était d'abord établi dans le lieu de sa naissance, mais, en 1797, il se fixa à Nuremberg, où il mourut le 20 mars 1805, à l'âge de cinquante-deux ans.

Un fils de Schiedermayer (Jean-Laurent), né à Erlang, en 1786, s'est fixé à Stuttgard, en 1809, et y a établi une fabrique de pianos d'où il est sorti de bons instruments. Il est mort dans cette ville, au mois d'avril 1860. Ses fils, facteurs habiles, continuent la fabrication des pianos et y ont ajouté celle des harmoniums. L'aîné était membre du jury à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

SCHIEFFERDECKER (Jean-David), professeur de théologie à Weissenfels, naquit en cette ville, le 7 novembre 1672, et y mourut le 11 juin 1721. On lui doit la publication du livre choral de Weissenfels avec les mélodies et la basse continue pour l'accompagnement; Weissenfels, 1714, in-4°.

SCHIEFFERDECKER (Jean-Chrétien), vraisemblablement de la même famille que le précédent, était accompagnateur et claveciniste du théâtre de Hambourg, vers 1720. Après la mort de Buxtehude, célèbre organiste de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, Schiefferdecker obtint sa place, en se soumettant à la condition d'épouser sa fille. Il en remplit les fonctions avec honneur pendant vingt-cinq ans, et mourut à Lubeck, en 1732. Pendant son séjour à Hambourg, il avait écrit pour le théâtre : 1° *Alaric,* opéra en trois actes, représenté en 1702. 2° Le premier acte de *Victor,* dont les deux autres furent composés par Mattheson et Bronner, 1702. 3° *Regnerus,* en trois actes, 1702. 4° *Justin,* en trois actes, 1706. Pendant son séjour à Lubeck, il publia une collection de pièces de clavecin intitulée : *XII musikalisches Concerten, bestehend aus ausserlesene Ouverturen, nebst einigen schœnen Suiten und Sonaten;* Hambourg, 1713, in-fol. Il a laissé en manuscrit des cantates spirituelles sur des textes des évangiles des dimanches et fêtes.

SCHIEFLHOLZ (Jean-Paul), directeur de musique à l'église paroissiale de l'université d'Ingolstadt, mourut dans cette ville, en 1757. Walther appelle cet artiste *Schieffelholz,* et Gerber, *Schiffelholz;* mais son nom est écrit, sur l'ouvrage qu'il a publié, comme je le donne ici : il se peut que ce soit une faute typographique. Cet ouvrage a pour titre : *Thesaurus reconditus quem, que quærit, inveniet, seu VIII concerten a violino principale,* 2 *violini, viola, violoncello et organo;* Augsbourg, 1727, in-fol. Schieflholz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions.

SCHIEKE (Jean), né à Grimma, en Saxe, était, en 1693, élève à l'université de Leipsick, où il soutint, le 22 décembre de cette année, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Organum musicum, historice extructum;* Leipsick, 1593, Joh. Georg, in-4° de six feuilles.

SCHIFF (Chrétien), cantor et directeur de musique à Lauban, en Silésie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié une ode funèbre pour soprano, contralto, deux ténors et basse à Gœrlitz, en 1679, in-fol. Le pasteur Muscov (*voyez* ce nom) ayant attaqué sa musique dans son écrit intitulé : *Gestrafter Missbrauch der Kirchen-Musik*, Schiff réfuta son antagoniste avec modération dans une réponse qui a pour titre : *Schrift und Vernunftmæssiges Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten vocal und instrumental-Kirchenmusik, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnt, und wider der Verstand und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellet von Christian Schiff, chori musici Director* (Éloge écrit et raisonné de la musique d'église vocale et instrumentale bien démontré dans la parole de Dieu, etc.).; Lauban, 1694, in-8° de trente pages.

SCHILCHA (Antoine), organiste à Brzezno, en Bohême, y était aussi maître d'école à la fin du dix-huitième siècle. Précédemment il avait été organiste à Jungbunzlau. Il mourut à Brzezno, en 1795. On trouve dans les archives de l'église de Raudnitz des messes, offertoires et litanies de sa composition, en manuscrit.

SCHILD (Melchior), organiste et compositeur à l'église Saint-Georges et Saint-Jac-

ques de Hanovre, avait fait ses études musicales à Amsterdam, sous la direction du célèbre organiste Sweiinck, et était parvenu à un rare degré d'habileté. Il mourut à Hanovre, en 1668, laissant à ses enfants pour environ cinquante mille francs de biens, quoiqu'il n'eût joui pendant toute sa vie que d'un médiocre revenu. On ne connaît point d'œuvres imprimées de Schild, mais il a laissé en manuscrit des chorals variés pour l'orgue.

SCHILLING (GUSTAVE), docteur en philosophie et conseiller de cour à Stuttgard, est né le 3 novembre 1805, à Schwiegershausen, dans le royaume de Hanovre. Fils d'un pasteur protestant, dont le père et le grand-père avaient été organistes, et qui était lui-même musicien instruit et bon organiste, il apprit sous sa direction les éléments de l'art qui, plus tard, est devenu l'objet principal de ses travaux. Dès l'âge de dix ans, il se fit entendre en public sur le piano; dans le même temps, il se livra à l'étude de l'orgue, du violon, de la flûte et du violoncelle, et s'essaya dans la composition de quelques morceaux de musique religieuse. A l'âge de quinze ans, il entra au collége; puis il alla, en 1823, étudier la théologie à l'université de Gœttingen. Il termina ses études littéraires et scientifiques à l'université de Halle. Fixé à Stuttgard, en 1830, il y prit la direction d'une école de musique pour laquelle il écrivit, dans la même année, un petit lexique de musique destiné spécialement aux pianistes. Quelques travaux littéraires remplirent les années suivantes; mais bientôt il conçut le plan d'un grand dictionnaire de musique qu'il parvint à réaliser, en associant à sa rédaction quelques hommes distingués, au nombre desquels on trouve les noms de Fink, La Motte-Fouqué, Grosheim, Heinroth, Marx, Keferstein, G. Nauenburg, L. Rellstab, de Seyfried, du savant professeur de physique Weber, etc. Schilling s'était réservé les articles d'esthétique, ce qui concerne la musique des Hébreux, une grande partie de la biographie, et la rédaction générale. L'ouvrage, dont le premier volume parut en 1835, fut achevé en six volumes dans l'année 1838, et deux ans après un septième volume, contenant le supplément, a été publié. Bien qu'entaché de défauts inséparables d'un travail de ce genre, il est le meilleur et le plus complet des dictionnaires de musique publiés jusqu'à ce jour (1864), et l'on y trouve des articles bien étudiés.

Dans l'année 1838, Schilling, dont l'activité était remarquable, fit paraître aussi un livre important par son objet, mais auquel on peut reprocher d'être trop superficiel dans le fond et dans la forme. Ce livre a pour titre : *Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art*. Des critiques sévères, dures même, de cet ouvrage, ont paru dans les journaux. Il est incontestable que ce livre manque de profondeur; toutefois, quelles que soient ses imperfections, on ne doit pas perdre de vue la difficulté du sujet; difficulté si grande, qu'elle a été l'écueil des hommes les plus distingués qui ont essayé de le traiter. La même rigueur a accueilli la publication d'un autre livre du docteur Schilling sur la science de l'harmonie, qui a paru, en 1839, sous le titre de : *Polyphonomos, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons*. Je ne crois pas devoir ici reproduire les accusations de plagiat qu'on a dirigées contre l'auteur de cet ouvrage et de l'*Essai d'une philosophie du beau dans la musique;* car il faut se défier de toute polémique passionnée.

Dans le temps même où tant de travaux différents semblaient devoir l'absorber tout entier, Schilling avait entrepris la formation d'une société allemande pour les progrès de la musique et de sa science, et était parvenu à y réunir les hommes les plus recommandables de l'époque, entre autres Cherubini, Meyerbeer, Spontini, Spohr, W. Schneider, Lachner, Fr. Schneider, etc. Il entreprit aussi un journal des travaux de cette société qui a paru sous le titre *Annales de l'Association nationale allemande pour la musique et pour la science;* cette publication n'a pas été continuée. Le prince de Hohenzollern-Hechingen nomma Schilling conseiller de cour, en 1839, et l'Académie de musique de Stockholm l'admit au nombre de ses membres.

Les principaux ouvrages de ce littérateur musicien sont les suivants : 1° *Musikalische Handwœrterbuch nebst einigen Vorangeschickten allgemeinen philosophisch-historischen Bemerkungen über die Tonkunst. Insbesondere für Clavierspieler bearbeitet*, etc. (Lexique portatif de musique, etc.); Stuttgart, Paul Neff, 1830, in-12. 2° *Encyclopædie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst* (Encyclopédie de toutes les sciences musicales, ou dictionnaire universel de la musique); Stuttgart, Fr.-Henri Kæhler, 1835-1840, sept volumes gr. in-8°, y compris le supplément auquel Gassner (*voyez* ce nom) a fourni beaucoup d'articles biographiques, et celui de la

littérature musicale. 3° *Versuch einer Philosophie des Schœnen in der Musik, oder Æsthetik der Tonkunst* (Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art); Mayence, Schott, 1838, un volume, gr. in-8° de six cent quarante-deux pages. 4° *Polyphonomos, oder die Kunst in 36 Lectionen sich eine vollstændige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben* (le Polyphone, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons); Stuttgart, Weise, 1839, un volume, gr. in-8°. 5° *Beleuchtung des Hoftheaters in Stuttgart* (Examen du théâtre de Stuttgart); Stuttgart, Neff, 1832, in-8°. Cet examen porte particulièrement sur ce qui concerne la musique. 6° *Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten* (*Science générale de la Basse continue*, etc.); Darmstadt, L. Pabst, 1839, un volume grand in-8° de cinq cent quatre-vingt-deux pages, Dans ce livre, comme dans le *Polyphonomos*, Schilling se montre faible en tout ce qui concerne la pratique de l'art: ses exemples manquent de correction. Il mettait trop de hâte dans ses ouvrages, et sa position, habituellement gênée, l'obligeait à traiter le même sujet de manières différentes pour se procurer de l'argent. C'est ainsi qu'il fit un troisième traité d'harmonie, sous ce titre : *Musikalischer Autodidakt, oder Anleitung zu vollstandiger Kenntniss der musikalischen Harmonie* (le Musicien instruit par lui-même, ou introduction à la connaissance complète de l'harmonie musicale, etc.). 7° *Geschichte der heutigen oder modernen Musik*, etc. (Histoire de la musique moderne, etc.); Carlsruhe, 1841, un volume très-grand in-8° de huit cent seize pages. 8° *Akustik oder die Lehre vom Klange* (Acoustique ou science des sons); *ibid.*, 1842, in-8°. 9° *Das musikalische Europa, oder Sammlung von authentischen Lebensnachrichten über jetzt in Europa lebende Tonkünstler*, etc., etc. (l'Europe musicale, ou recueil de notices authentiques sur la vie des musiciens actuellement vivants en Europe); Stuttgart, 1840, in-8°. Schilling s'est expatrié en 1857, et s'est établi à New-York, où il a fondé une école de musique.

SCHIMF (Christophe), prêtre et maître de chapelle de l'église principale d'Eichstædt (Bavière), vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition intitulé : *Augustissimæ Virginis Mariæ Antiphonæ et Litaniæ* 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus, 2 violinis et organ. decantandæ; Œniponti, typis Mich. Wagneri*, 1658, in-4°.

SCHIMPERILN (Chrétien), musicien bavarois, était, au commencement du dix-septième siècle, *cantor* à Ochsenhausen, dans le Wurtemberg. Il a publié de sa composition six messes à huit voix, à Augsbourg, 1616, in-4°.

SCHIMPKE (Christophe), né à Tetschen, en Bohême, vers 1725, fut un virtuose sur le basson, et joua avec talent de plusieurs autres instruments. Ses compositions instrumentales, écrites avec goût, le firent choisir par le comte de Thun pour directeur de sa musique. Après la mort de ce seigneur, Schimpke fut employé comme directeur de musique à Johannisberg, en Silésie, où il mourut en 1789. Cet artiste a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Onze symphonies à grand orchestre. 2° Cinq concertos pour alto. 3° Trois concertos pour violoncelle. 4° Un concerto pour hautbois. 5° Deux concertos pour cor. 6° Quatre concertos pour basson.

SCHINDELMEISSER (madame Fanny), épousa en première noce un négociant, nommé *Dorn*, dont elle eut un fils qui s'est fait connaître par son talent dans la composition (*voyez* Dorn). Après la mort de Dorn, elle devint la femme de Schindelmeisser, rentier de la même ville, qui mourut aussi, en 1817. Alors elle se rendit à Berlin et se livra à l'enseignement de la musique et du piano par une méthode particulière de son invention. En 1845, elle fonda à Dresde une seconde école basée sur la même méthode. Elle mourut à Berlin, le 28 février 1846. Cette dame a publié un écrit dans lequel elle expose les principes de son enseignement, et qui a pour titre : *Ein Wort über meine Musik-Unterrichts-Anstalt* (Un mot sur mon système d'enseignement de la musique); Berlin, Voss, 1840, in-8° de trente-trois pages.

SCHINDELMEISSER (Louis), compositeur, fils de la précédente, est né à Kœnigsberg, le 8 décembre 1811. Il était âgé de treize ans, lorsqu'il suivit sa mère à Berlin, où il fréquenta les cours du gymnase. Son premier maître de musique fut un Français, nommé *Hostie*, artiste de talent qui, en 1824, fut engagé comme violoniste au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, et qui mourut dans cette ville dix ans après. Le premier instrument sur lequel Schindelmeisser se fit entendre fut la clarinette, dont il jouait avec habileté. A l'âge de vingt et un ans, il s'éloigna de Berlin, parcourut l'Autriche et fut chef d'orchestre des théâtres de

Salzbourg, Inspruck et Græiz. De retour à Berlin, en 1837, il occupa une position semblable au théâtre Kœnigstadt. En 1838, il se rendit à Pesth et y passa neuf années en qualité de directeur de musique du théâtre allemand. Au mois de février 1847, il reçut un engagement de *Capellmeister* (chef d'orchestre) de l'Opéra de Hambourg. Il quitta cette position à l'automne de 1848, pour une autre semblable au théâtre de Francfort. En 1851, il alla diriger la musique du théâtre de la cour à Wiesbaden, et enfin, il accepta la place de maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, en 1853. Il est mort à Darmstadt, le 20 mars 1864. Les ouvrages principaux de Schindelmeisser sont : 1° *Boniface, apôtre de l'Allemagne,* oratorio exécuté à Pesth, le 25 décembre 1844. 2° *Mathilde,* opéra héroïque en trois actes, de Caroline Pichler. 3° *Die Zehn glücklicher Tage* (les Dix jours heureux), opéra romantique en quatre actes. 4° *Peter von Szapary,* opéra hongrois en trois actes, représenté au théâtre de Pesth, le 8 août 1839. 5° *Malvina,* opéra tragique en quatre actes, représenté dans la même ville, en 1841. 6° *Die Ræcher* (les Vengeurs), opéra romantique en quatre actes, représenté en 1844. 7° *Diavolina,* grand ballet en quatre actes. 8° Ouvertures et marches pour des drames représentés à Berlin et à Hambourg. 9° Concerto pour clarinette et piano (en *ut* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Symphonie concertante pour quatre clarinettes et orchestre, op. 2; *ibid.* 11° *Impromptu,* solo pour piano (en *ut*), op. 4; Hambourg, Bœhme. 12° Deuxième *Impromptu,* op. 7; *ibid.* 13° Sonate héroïque pour piano (en *fa*), op. 8; *ibid.* 14° Pièces caractéristiques en forme de *Lieder,* op. 14; Hambourg, Schuberth. 15° Trois bagatelles pour piano, op. 22; Hambourg, Bœhme. 16° Deuxième grande sonate pour piano (en *sol* mineur), op. 23; *ibid.* 17° Troisième *idem* (en *ré* majeur), op. 40; Mayence, Schott. 18° *Loreley,* ouverture de concert; Cologne, Schloss. 19° Beaucoup de *Lieder,* en recueils et détachés.

SCHINDLER (P.-S.), compositeur allemand, dont le nom n'est connu que par le livret du premier opéra qui fut représenté à Copenhague, le 15 avril 1689, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi de Danemark Christian V. Cet opéra, en langue allemande, a pour titre : *Der Gotter Streit* (le Combat des dieux). Il fut joué au château d'Amalienbourg. Schindler en avait écrit la musique. Le compositeur de ballets, et les danseurs des intermèdes, Clément, Barrayer, Colart et Versigny, étaient Français. Le livret de l'opéra, écrit par R.-A. Burchard, a été imprimé à Copenhague, chez J.-P. Bockenhoffer (sans date), in-4° de quatre feuilles.

SCHINDLER (Jean-Chrétien-Théophile), violoncelliste et luthiste à la chapelle de l'électeur de Mayence, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses premières compositions parurent vers 1768. Les catalogues de Breitkopf et d'autres indiquent de sa composition des concertos, sonates et duos pour violoncelle, ainsi que des concertos pour le clavecin : toutes ces productions sont restées en manuscrit.

SCHINDLER (Antoine), est né en 1796, à Medl, près de Neustadt, dans le cercle d'Olmütz, où son père était *cantor* et maître d'école. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude du violon. Arrivé à Vienne, il y fut employé comme violoniste, puis comme chef d'orchestre à l'Opéra allemand. Dans le même temps, il travailla à la rédaction des notices musicales (*Musikalischen Nachrichten*) publiées dans la *Gazette des théâtres de Vienne.* Admis dans l'intimité de Beethoven, à cause de l'admiration et de l'attachement qu'il témoignait pour cet homme illustre, il passa près de lui près de dix années, fut le confident de ses travaux, de ses chagrins, de ses affaires, et lui prodigua ses soins dans sa dernière maladie. Il écrivit à Moschelès, sur les derniers moments et sur les obsèques de Beethoven, plusieurs lettres qui ont été publiées dans les septième et huitième volumes du recueil périodique intitulé *Cæcilia,* et dont la traduction française se trouve dans la *Revue musicale* (t. I, p. 499-504). En 1831, Schindler fut appelé à Munster, en qualité de directeur de musique de la cathédrale et de l'Académie. Après trois années passées dans cette ville, il accepta, en 1835, une place de directeur de musique à Aix-la-Chapelle, où il fit exécuter quelques morceaux de sa composition; mais des discussions survenues entre lui et plusieurs amateurs auxquels leur position donnait de l'influence, rompirent les arrangements qui avaient été pris à cet égard. Depuis 1837, Schindler ne remplit plus d'autres fonctions à Aix-la-Chapelle que celles de professeur de musique dans l'enseignement particulier. En 1842, il retourna à Munster. Après y avoir passé quelques années, il se retira à Bockenheim, près de Francfort-sur-le-Mein, où il est mort dans les premiers jours de janvier 1864. Il possédait beaucoup de

manuscrits originaux de Beethoven, et de petits livres où ce grand artiste écrivait ses premières pensées musicales. Cette précieuse collection a été achetée par le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, pour la Bibliothèque royale de Berlin. On doit à Schindler un ouvrage rempli de faits intéressants intitulé : *Biographie von Ludwig Van Beethoven* (Biographie de L. van Beethoven); Munster, Aschendorff, 1840, in-8° de deux cent quatre-vingt-seize pages, avec un beau portrait de Beethoven et deux *fac-simile* de son écriture. Après la publication de cet écrit. Schindler fit un voyage à Paris; de retour à Aix-la-Chapelle, il s'occupa de la rédaction d'un nouvel ouvrage concernant les impressions que lui avait laissées l'exécution des œuvres de Beethoven aux concerts du Conservatoire; ce second livre a paru à Munster, en 1842, sous le titre : *Beethoven in Paris*, un volume in-8°. Les deux ouvrages ont été réunis dans une seconde édition publiée à Munster, en 1844, un volume in-8°. Il en a été donné une troisième, dans la même ville, en 1860, deux parties in-8°.

SCHINDLOEKER (PHILIPPE), violoncelliste de la cour impériale de Vienne, né à Mons (Hainaut), le 25 octobre 1753, suivit son père à Vienne, où Himmelbauer lui donna des leçons de violoncelle. En 1795, il fut nommé violoncelliste solo du théâtre de la cour, et trois ans après, il obtint un poste semblable à la cathédrale de Saint-Étienne; enfin, en 1806, l'empereur le nomma violoncelliste de sa chambre. Retiré en 1811, Schindlœker est mort à Vienne, le 16 avril 1827. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre. 2° Sonates pour violoncelle et basse. 3° Rondo pour violoncelle et basse. On n'a imprimé de lui qu'une *Sérénade pour violoncelle et guitare;* Vienne, Diabelli.

SCHINDLOEKER (M. WOLFGANG), neveu du précédent, naquit à Vienne, en 1789. Élève de son oncle pour le violoncelle et la composition, il devint habile sur cet instrument, et apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, entre autres du hautbois et de la flûte. A l'âge de quinze ans, il se fit entendre en public à Vienne, dans un concerto de violoncelle. Il entra, en 1807, au service du grand-duc de Würzbourg, en qualité de musicien de la chambre. On a publié de sa composition : 1° Douze pièces pour cinq trompettes et timbales; Vienne, Haslinger. 2° Sérénade pour cor de bassette, flûte, alto et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Trio pour hautbois, violon et basse; *ibid.* 4° Douze duos pour deux cors, Munich, Falter. 5° Grand duo pour deux violoncelles, op. 5; Offenbach, André. 6° Trois duos instructifs pour deux violoncelles; *ibid.* 7° Fantaisie et polonaise pour flûte avec violon, deux altos et violoncelle; *ibid.*

SCHINKE (JOSEPH), facteur d'orgues et d'instruments à clavier, à Hirschberg, a appris les éléments de son art chez Pierre Zeigins, de Frankenstein. Ses principaux ouvrages sont l'orgue du séminaire de Bunzlau, construit en 1825, et composé de onze jeux, deux claviers et pédale; celui de Tillendorf, de seize jeux, deux claviers et pédale; celui de Schwerte, de vingt-cinq jeux; enfin celles de Falkenhain, de Domanze, de Meffersdorf, et plusieurs autres lieux de la Silésie. Schinke est mort en 1829.

SCHINMEYER (JEAN-ADOLPHE), docteur en théologie, naquit à Stettin, en 1733. Après y avoir rempli les fonctions de conseiller du consistoire et de professeur de langues orientales, il fut nommé prédicateur de l'église allemande à Stockholm, puis, en 1778, surintendant de la Poméranie suédoise et prédicateur de l'université de Greifswald. L'année suivante, il fut appelé à Lubeck en qualité de surintendant. Il mourut dans cette ville, le 3 mai 1796. Parmi ses écrits, on trouve un recueil de trois sermons (*Predigten über das Gœttliche, Schœne und Beruhigende d. Christenheit*); Flensbourg, 1773, in-8°, dont le premier a pour sujet l'inauguration d'un nouvel orgue.

SCHINN (JEAN-GEORGES), flûtiste et compositeur, naquit le 14 septembre 1768, à Sinzig, près de Ratisbonne, et reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières instructions sur la musique. Après avoir commencé ses études littéraires au couvent de Prüfing, il alla les continuer au séminaire de Neubourg, sur le Danube. De là il se rendit à l'université de Dillingen, pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Ses études ne l'empêchaient pas de cultiver la musique, ni de s'exercer sur le violon, le basson et la flûte. Une circonstance imprévue décida de sa vocation pour cet art; car ayant fait un voyage à Eichstædt, pour y visiter quelques camarades d'études qui étaient entrés dans la musique du prince-évêque, ceux-ci le déterminèrent à les imiter, et il accepta en effet une place de flûtiste de la chapelle, qui était vacante. Ce fut alors qu'il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Bachsmidt; mais la cécité dont

ce maître fut frappé peu de temps après obligea Schinn à solliciter de l'évêque d'Eichstædt la permission d'aller continuer ses études de composition à Salzbourg, auprès de Michel Haydn. La sécularisation de l'évêché d'Eichstædt lui ayant fait perdre sa place, il entra, au mois de décembre 1808, à l'orchestre de la cour à Munich. Il mourut dans cette ville, le 18 février 1833, après une courte maladie. On a publié de la composition de cet artiste : 1° *Gebet um Frieden* (Prière pour la paix), à plusieurs voix; Munich, Falter. 2° Cantique pour la fête de la sainte Croix, pour deux ténors et deux basses; *ibid*. 3° *Chant funèbre sur le tombeau de mon père;* ibid. 4° Six chansons de Gleim pour trois voix d'hommes, op. 7; Munich, Sidler. 5° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 8; *ibid*. 6° *Le 1er mai,* chant pour quatre voix d'hommes, op. 9; *ibid*. 7° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 10, 11, 12; *ibid*. Schinn a laissé en manuscrit plusieurs messes et offertoires à quatre voix et orchestre.

SCHIOERRING (Niels), musicien danois, attaché à la musique de la cour de Copenhague, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Hambourg, sous la direction de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. En 1783, il publia un recueil de cantiques avec la basse continue, en langue danoise. Il avait entrepris aussi la formation d'un livre choral général en langue allemande, et avait rassemblé pour ce travail un nombre immense de livres du même genre, particulièrement choisis parmi les plus anciennes éditions. Bach revit tout l'ouvrage, et y ajouta la basse chiffrée pour l'accompagnement; mais Schiœrring mourut vers 1800, avant d'avoir fait sa publication. Il avait réuni une belle bibliothèque musicale formée de compositions de tout genre, de livres de théorie et de littérature de la musique, de sa belle collection de livres de chant choral, et l'avait cédée au roi de Danemark, en s'en réservant la jouissance; mais un incendie anéantit tout cela avec la bibliothèque particulière du roi, le 26 février 1794. Une collection de douze cents portraits de musiciens fut tout ce que Schiœrring put sauver de ce désastre.

SCHIRA (François-Vincent), compositeur dramatique, né à Milan, en 1812, fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y reçut les leçons de Federici et de Basilj (*voyez* ces noms). Lorsqu'il sortit du Conservatoire, il fit représenter au théâtre de *la Scala,* en 1833, son premier opéra, intitulé *Elena et Malvina*. Pendant l'année de 1834, il dirigea la musique au théâtre Carcano. Appelé à Lisbonne, en 1835, en qualité de chef d'orchestre et de directeur du chant du théâtre *Santo Carlos,* il y fit représenter dans l'année suivante *Il Trionfo della Musica,* opéra bouffe, et écrivit la musique d'un grand nombre de ballets, qui eurent de brillants succès, et dont plusieurs ont été représentés à Vienne et à Milan. En 1837, il donna au théâtre de Lisbonne *I Cavalieri di Valenza,* opéra sérieux dont le roi de Portugal fut si satisfait, qu'il décora le compositeur de l'ordre *l'Abito del Christo*. Après cinq ans de séjour à Lisbonne, Schira se rendit à Londres, où il fut, pendant deux ans, directeur de musique de *Princess 's Theatre*. En 1844, il succéda à Benedict, pour les mêmes fonctions, au théâtre de Drury-Lane. Il se trouvait encore dans cette ville, en 1848; après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne, si ce n'est que les journaux de musique ont annoncé que cet artiste était retourné à Lisbonne, et y était mort du choléra.

SCHIRER (Joseph), compositeur allemand, né vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Rome, où il étudia le contrepoint sous la direction de Janaconi, puis se rendit à Naples, où il écrivit, et fit représenter, en 1776, *Didone*, en deux actes. Trois ans après, il donna *Creso in Media,* au théâtre Saint-Charles, et en 1781, *Amore e Psiche,* en trois actes. Ces trois ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du conservatoire de Naples, ainsi qu'un *Gloria Patri* à six voix, *alla Palestrina*, composé par Schirer.

SCHIRMER (Jean-Georges), facteur de pianos, naquit à Haurœden, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Sondershausen, le 21 mars 1790. Il avait appris son art dans les ateliers de Friederici, à Gera. Ses pianos étaient estimés dans la Saxe.

SCHIZZI (le comte Folchino), directeur de la maison des orphelins, à Crémone, naquit à Milan, en 1785. On lui doit une intéressante notice biographique du célèbre compositeur Mozart, qui renferme particulièrement des anecdotes sur sa jeunesse, et sur son séjour à Milan. Ce petit ouvrage a pour titre : *Elogio storico di W. A. Mozart; Cremona, stamperia de' fratelli Manini,* 1817, in-8°. Le comte Schizzi est aussi auteur d'une notice sur la vie et les travaux de Paisiello, intitulée :

Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello; Milan, Truffi e compi., 1833, in-8° de cent douze pages, avec le portrait du compositeur.

SCHLADEBACH (le docteur Jules), compositeur et écrivain sur la musique, sur qui les biographes allemands ne fournissent que de vagues renseignements, paraît être né à Dresde, vers 1810. M. Bernsdorf ne fournit même que quatre lignes, dans le *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, sur M. Schladebach, qui en fut le fondateur et qui a publié les premières livraisons de cet ouvrage. Il se borne à dire qu'il vécut d'abord à Dresde et qu'il s'y livrait à des travaux de littérature. La *Gazette générale de musique de Leipsick* nous apprend, dans le troisième volume de la table des matières, qu'il publiait alors des critiques sur l'art, sous le pseudonyme de *Wise*. J'ai appris à Leipsick qu'il y avait fréquenté l'université dans sa jeunesse, et y avait obtenu le doctorat en médecine. En 1831, il adressa, de Charlottenbourg, près de Berlin, une lettre à la rédaction de la *Gazette générale de musique Leipsick*; M. de Ledebur dit, en effet (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, p. 504), que le docteur Schladebach résidait alors dans cette ville. Plusieurs ouvrages de ce docteur-compositeur et littérateur, ayant été publiés à Leipsick, Schleusingen, Rudolstadt, Freiberg et Vienne, il est vraisemblable qu'il a visité ces différentes villes et que, peut-être, il y a résidé plus ou moins longtemps. En 1855, il s'est établi à Posen, pour y coopérer à la rédaction d'un journal, mais on voit par un de ses derniers ouvrages qu'il vivait à Sondershausen, en 1860. Les compositions connues de M. Schladebach sont : 1° *Der Dorfpfarrer* (le Pasteur de village), suivi d'un choral *ad libitum*, à voix seule, avec piano, op. 1; Berlin, Trautwein, 1831. 2° Chœur liturgique à quatre voix, pour les églises évangéliques du royaume de Prusse, op. 2; Berlin, Frœhlich, 1832. 3° Dix-huit chants spirituels à quatre voix; Leipsick, Pœnicke. 4° Six recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 8, en deux livraisons; Berlin, Challier; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 13, *ibid.*; op. 16; Vienne, Mechetti; op. 17, Brunswick, Meyer; op. 19, *ibid.* 4° Chants à quatre voix, op. 9; Berlin, Challier. 5° Le 100me psaume (*Lobe den Herrn*) à quatre voix, exécuté à la fête musicale de Meissen, en 1844. 6° Cantate pour la fête de Noël à quatre voix d'hommes, op. 15; Schleusingen, Glaser. 7° Grande messe (en *ré*) pour voix solo, chœur et orchestre, exécutée à Dresde, en 1846. 8° Deux nocturnes pour cor chromatique ou violoncelle et piano, op. 20; Rudolstadt, Müller. M. Schladebach entreprit, en 1854, la publication du *Nouveau Lexique universel de musique*, annoncé avec la collaboration de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, qui n'y ont rien fait; il en publia les premières livraisons; puis il cessa d'y travailler, et ce fut M. Édouard Bernsdorf (*voyez* ce nom), qui le continua et l'acheva. La dernière production de M. Schladebach est un traité de l'organisation de la voix humaine pour le chant intitulé : *Die Bildung der menschlichen Stimme zum Gesang*; Sondershausen, 1860, in-8° de quarante-deux pages, avec des figures; bon ouvrage, où l'on trouve des aperçus nouveaux.

SCHLÆGER (C.-D.), pianiste et compositeur allemand, qui paraît avoir vécu à Brunswick, mais sur qui je n'ai pas de renseignements, n'est connu que par les titres de quelques-uns de ses ouvrages. On a sous son nom : 1° Sonate pour piano à quatre mains (en *ut*); Brunswick, Spehr. 2° Sonates pour piano seul, op. 15, 16; *ibid.* 3° Sonate pour la harpe; *ibid.* 4° Six romances ou ariettes à voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHLÆGER (Hans), né le 5 décembre 1820, à Filskirchen, dans la Haute-Autriche, eut pour premier maître de chant, de piano et de violon son père, musicien de profession; ensuite il alla continuer ses études de musique, comme enfant de chœur, au monastère de Saint-Florian. Lorsqu'il en sortit, il se rendit à Vienne, où Preyer lui enseigna la composition. En 1855, M. Schlæger a été nommé directeur de musique de la société chorale connue sous le nom de *Wiener Gesangverein*. On connaît, sous le nom de cet artiste, une messe solennelle, des chœurs d'hommes, une symphonie, des quatuors pour instruments à archet et des *Lieder*; ces ouvrages lui ont fait une honorable réputation.

SCHLECHTA (Louis), moine du couvent de Wilhering, dans la Haute-Autriche, près de Linz, était né en Bohême. Il mourut en 1785, avec la réputation d'un excellent organiste. Il a laissé en manuscrit des fugues, des préludes, et quelques concertos pour l'orgue, ainsi que plusieurs morceaux de musique d'église.

SCHLECHTER (Mathias), bon professeur de piano, à Vienne, est né dans cette ville, le 17 septembre 1803. Dans sa jeunesse il fit ses études élémentaires au collége des Piaristes,

et apprit le chant, le violon et le piano. Plus tard, il se livra exclusivement à l'étude de ce dernier instrument, et reçut du chevalier de Seyfried des leçons de contrepoint. Parmi ses compositions imprimées ou manuscrites, on remarque des préludes et cadences pour le piano, des variations pour le même instrument, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos de cor, violoncelle, contrebasse et autres instruments, une messe, des graduels, le *Pater noster*, le *Libera*, et beaucoup de pièces originales et d'arrangements pour la musique militaire. On a aussi sous son nom un ouvrage périodique intitulé : *Der praktische Lehrer an Clavier* (le Professeur au clavier). Cette méthode pratique est composée de pièces faciles avec le doigté.

SCHLEGEL (Frédéric-Antoine), flûtiste à Grætz, en Styrie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Gründliche Anweisung die Flœte zu spielen, nach Quantzens Anweisung* (Instruction élémentaire sur l'art de jouer de la flûte, d'après les principes de Quantz) ; Grætz, 1788, in-8°.

SCHLEGEL (Élie), facteur d'instruments, vécut à Altenbourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il inventa, en 1794, un *piano-clavecin* qui, par la pression du genou substituait à volonté un registre de clavecin à celui du piano, et auquel étaient ajoutés des registres de harpe et de luth.

SCHLEGER (François), violoniste de la chapelle impériale de Vienne, fit un voyage à Paris, vers 1770, et y fit graver un œuvre de six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; Paris, Bailleux.

SCHLESINGER (Martin), violoniste distingué, naquit en 1751, à Wildenschwert, en Bohême. Il vécut d'abord à Kœniggrætz, puis se rendit à Presbourg, où il fut placé, en 1788, chez le cardinal archevêque, en qualité de violon solo et de directeur des concerts. Plus tard, il alla à Vienne et y entra au service du comte Erdœdy, comme virtuose de la chambre. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 12 août 1818, à l'âge de soixante-sept ans. Il a publié quelques solos pour le violon, entre autres un thème avec six variations pour violon et orchestre (Leipsick, Fleischer), et un rondo hongrois pour violon et piano (Vienne, Mechetti) ; il a laissé en manuscrit des concertos pour son instrument.

SCHLESINGER (David), professeur de piano, est né à Hambourg, en 1802, d'une famille israélite. Après avoir publié quelques morceaux pour son instrument dans cette ville, il fit un voyage à Vienne, puis se fixa à Londres, en 1827. Je crois qu'il n'a pas quitté l'Angleterre depuis lors. Il s'y est fait entendre avec succès au concert de la Société philharmonique. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Allegro di bravura*, pour piano seul, op. 1 ; Hambourg, Cranz. 2° Introduction et rondo brillant, op. 2 ; *ibid.* 3° Valses pour le même instrument, op. 3 ; *ibid.* 4° Thème de Mozart varié, op. 4 ; *ibid.* 5° *La Gaieté*, rondino, op. 5 ; *ibid.* 6° Introduction et variations sur un thème varié de J.-B. Cramer, op, 6 ; *ibid.* 7° Thème varié, op. 8 ; *ibid.*

SCHLESINGER, famille d'éditeurs de musique. **MARTIN-ADOLPHE SCHLESINGER**, père, fonda à Berlin, vers 1795, sa maison de commerce pour la librairie et la musique. Son fils aîné, *Maurice-Adolphe*, né à Berlin, le 30 octobre 1798, fit son apprentissage dans la maison paternelle pour la librairie et le commerce de musique. Lorsque la Prusse se leva en masse pour secouer le joug de la France, il s'engagea dans le régiment de hussards de Brandebourg et fit les campagnes de 1814 et 1815. Rentré à Berlin, à la fin de cette année, il reprit ses occupations premières. En 1819, il visita Dresde et Vienne, et après un séjour de quelques mois dans cette ville, il se rendit à Paris, où il entra dans la maison de librairie de Bossange père. Il y resta jusqu'en 1823, et n'en sortit que pour fonder lui-même une librairie; mais le préfet de police *Franchet* lui refusa le brevet nécessaire, parce qu'il passait pour libéral et avait des relations avec quelques-uns des chefs du parti opposé à la royauté de la restauration. Les difficultés qui s'opposaient à la réalisation de son dessein le décidèrent à se livrer au commerce de musique, et par sa prodigieuse activité, sa maison devint bientôt une des plus importantes de Paris dans ce genre d'industrie. Sa première opération fut la publication des opéras de Mozart en partitions de piano, pour lesquelles le célèbre peintre Horace Vernet dessina les frontispices; puis il publia les œuvres complètes de musique instrumentale de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Hummel, de Moschelès, la collection des chefs-d'œuvres lyriques en vingt-quatre volumes in-fol., *Robert le Diable*, *les Huguenots*, les opéras d'Halévy, *la Favorite*, de Donizetti, ainsi qu'une multitude d'autres ouvrages. En 1834, il fonda la *Gazette musicale de Paris*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa trente et unième

année, et y réunit, dans l'année suivante, la *Revue musicale* de l'auteur de cette biographie, dont il acquit en même temps la collaboration. En 1846, il céda sa maison à M. Louis Brandus, et se retira, en 1852, à Bade-Baden, où il est encore (1864).

Henri Schlesinger, second fils de *Martin-Adolphe,* et son successeur dans la grande maison de Berlin, en a pris la direction en 1844. En 1851, il a fondé l'*Écho,* nouvelle gazette musicale de Berlin, dont Kossack (E.) fut d'abord rédacteur; mais depuis 1853, M. Schlesinger en a pris lui-même la direction. Son catalogue de musique renferme un grand nombre d'ouvrages importants.

SCHLESINGER (S.); on a sous ce nom, qui appartient peut-être à un fils de Martin Schlesinger, une brochure intitulée : *Joseph Gusikow und dessen Holz und Stroh-Instrument. Ein Biographisch-artisticher Beitræg zur richtigen Würdigung dieser ausserordentl. Erschienung* (Joseph Gusikow et son instrument de bois et de paille. Essai biographico-artistique, etc.); Vienne, Tender, 1838, in-8°.

SCHLESINGER (Charles), né à Vienne, le 19 août 1813, commença l'étude du violon dans sa neuvième année; trois ans après, il abandonna cet instrument pour le violoncelle, qui lui fut enseigné par un maître peu connu. En 1838, il obtint la place de violoncelle solo à l'orchestre du Théâtre National de Pesth; il l'occupa jusqu'en 1845. En 1846, il entra comme violoncelliste solo à la chapelle impériale de Vienne et à l'orchestre de l'Opéra. La place de professeur de violoncelle du Conservatoire de Vienne étant devenue vacante en 1862, elle fut donnée à cet artiste, qui en remplit encore les fonctions (1864). J'ignore si l'on a publié quelqu'une de ses compositions.

SCHLETT (Joseph), né à Wasserbourg, sur l'Inn, vers 1765, perdit ses parents dans ses plus jeunes années, et fut obligé de pourvoir à son existence en chantant ou jouant de l'orgue dans les églises et les couvents. Après avoir achevé ses humanités au collége de sa ville natale, il se rendit à l'université d'Ingolstadt pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Vers 1792, il se fixa à Munich, où il fut nommé professeur de musique à l'école des cadets. Ses études sérieuses l'ayant rendu un des musiciens les plus instruits de l'Allemagne dans l'art d'écrire, dans la théorie et l'histoire de la musique, il a joui d'une estime générale. Schlett est mort à Munich, le 26 décembre 1836 : Il avait publié, en 1832, un livre sur la domination romaine dans l'ancienne Bavière. Son érudition s'est exercée sur plusieurs autres sujets historiques, et les Allemands lui doivent une bonne grammaire française à leur usage. Parmi ses productions musicales, on remarque deux messes solennelles, des vêpres complètes, un *Miserere,* et quelques autres morceaux de musique d'église, composés pour le service de l'église de la cour, Saint-Michel, à Munich, et restés en manuscrit. Il a publié en 1805, deux sonates pour l'harmonica, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et des *canzoni,* avec accompagnement de piano (*ibid.*). Schlett a donné aussi une traduction allemande des lettres de J.-J. Rousseau, relatives à la musique, avec des notes, sous ce titre : *Briefe über die Musik, ein Wort noch gültig für unsere Zeit;* Sulzbach, Seidel, 1822, in-8°.

SCHLETTERER (Hans-Michel), né le 29 mai 1824, à Anspach, reçut les premières leçons de violon d'un maître nommé Joseph Durrner, et apprit à jouer du piano, ainsi que les principes de l'harmonie, sous la direction de Th. Maier, organiste de la ville. Pendant les années 1840-1842, il étudia au séminaire de Kaiserlautern. En 1843, il se rendit à Cassel, où il devint élève de Spohr pour le violon, et de Kraushaar, pour la théorie de la musique. Il passa ensuite une année à Leipsick, et y continua ses études de violon, sous la direction de Ferdinand David, tandis qu'il recevait les leçons de Richter pour la composition. De 1845 à 1847, il fut professeur à l'école de musique de Fenestrange (département de la Meurthe), puis il fut appelé à Deux-Ponts, en qualité de directeur de musique, et resta dans cette position depuis 1847 jusqu'en 1854. Dans le cours de cette dernière année, les places de directeur de musique et de professeur de chant au séminaire théologique et au lycée de Heidelberg lui furent confiées. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1859, où il alla prendre possession de la place de directeur de musique à l'église évangélique d'Augsbourg, qu'il occupe encore (1864). On a de cet artiste quelques compositions pour le violon, pour le piano et pour le chant. Sa femme, connue en Allemagne comme virtuose violoniste, sous le nom d'*Hortensia Zirges,* est née à Leipsick, le 19 mars 1830.

SCHLEUPNER (Christophe), docteur en théologie, naquit à Brandebourg, en 1566. Après avoir occupé quelques charges considérables à Grætz, Hildesheim, Mansfeld, etc.,

il alla s'établir à Würzbourg, avec le titre de surintendant général; mais quelques singularités de ses opinions religieuses l'en firent chasser. Il se retira à Erfurt, où il mourut en 1635. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Frœhliche Creuz-musica der Christen* (Joyeuse musique de la croix du Christ); Nuremberg, 1620, in-8°. Gruber, qui indique cet ouvrage dans son *Essai sur la littérature de la musique* (*Beytræge z. Litter. der Musik*, p. 71), n'en fait pas connaître la nature : je crois que ce n'est qu'un titre bizarre donné à un livre qui n'a point de rapport avec la musique.

SCHLICHTEGROLL (Adolphe-Henri-Frédéric **DE**), littérateur et philologue allemand, né le 8 décembre 1764, à Gotha, fit ses études dans cette ville, et les acheva à Jéna et à Gœttingue, puis fut professeur au gymnase de sa ville natale, sous-bibliothécaire du duc de Gotha, président et secrétaire de l'Académie de Bavière. Il mourut à Munich, le 4 décembre 1822, d'une attaque d'apoplexie. Au nombre de ses ouvrages se trouve le *Nécrologe des Allemands* (Nekrolog der Deutschen, Gotha, 1790-1806, en trente-quatre volumes avec les suppléments), qui renferment de bonnes notices sur plusieurs musiciens célèbres de l'Allemagne.

SCHLICK (Arnold), organiste de la cour de l'électeur palatin, né en Bohême vers 1460, est auteur d'un recueil de cantiques à plusieurs parties en tablature pour l'orgue et le luth, vraisemblablement le plns ancien ouvrage de ce genre, car il est imprimé par Pierre Schœffer, un des inventeurs de l'imprimerie. Un exemplaire de cet ouvrage, à peu près introuvable, est à la Bibliothèque royale de Berlin; il n'a pas de frontispice; mais M. Ch. Ferd. Becker en a donné le titre d'après l'Histoire de l'imprimerie de C. Falkenstein (*Geschichte der Buchdruckerkunst*). Le livre est intitulé : *Tabulaturen etlicher lob || gesang-vnd liedlein off die orgeln vnd lau || ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken || vnd die drit dartzu singen, etlich on gesangk || mit dreien, von Arnolt Schlicken Pfaltz = || grauischem Churfürstlichen organisten || tabulirt, vnd in den Truck d'ursprugk = || lichen stat der truckerei zu Meintz wie hie || nach folgt veordnet* (Quelques cantiques et petits chants en tablature pour l'orgue et le luth, dont plusieurs à deux parties en chantant la troisième, et les autres à trois parties sans chant, par Arnold Schlick, organiste de la cour princière palatine, et imprimés dans l'imprimerie primitive à Mayence, etc.) (1). Au dernier feuillet, on lit : *Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffer. Uff sant Matheis abent. Anno M. D. xij.* (Imprimé à Mayence, chez Pierre Schœffer, le soir de Saint-Mathieu, dans l'année 1512), petit in-4° oblong de quatre-vingts feuillets, non compris trois feuillets contenant des lettres et l'index. Le volume commence par une lettre d'Arnold Schlick fils, datée du jour de Saint-Catherine 1511, par laquelle il prie son père de faire pour lui une collection de pièces pour l'orgue et pour le luth. Par sa réponse, datée du jour de Saint-André de la même année, Arnold Schlick père promet de satisfaire au désir de son fils, bien qu'il soit devenu aveugle. Dans cette même lettre, il blâme Sébastien Virdung (*voyez* ce nom), pour les fautes multipliées qu'il a trouvées dans un de ses ouvrages. Après cette lettre, on trouve un premier *index* des pièces d'orgue contenues dans le recueil, suivi d'un second index des pièces de luth; puis viennent quelques vers satiriques en vieux allemand, lesquels sont dirigés contre le même Virdung. La première pièce en tablature est un *Salve Regina*. Arnold Schlick vivait encore en 1517, car c'est à lui qu'André Ornithoparcus (*voyez* ce nom) a dédié le quatrième livre de son traité intitulé : *Musicæ activæ Micrologus*, etc., dont la première édition a été publiée dans cette année.

Arnold Schlick fils a laissé en manuscrit un traité *De Musica poetica*, dont le manuscrit, autrefois possédé par Georges Pœlchau, a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin, et dont une copie est dans la collection de la Société des Amis de la musique de l'empire d'Autriche à Vienne. Il y donne des exemples de la formation des partitions dans le moyen âge, par un système de tablature composé d'une portée de dix lignes sur lesquelles sont posées cinq cléfs de *sol* grave, de *fa*, d'*ut*, de *sol* moyen et de *ré*. Les quatre parties de chant sont distinguées par des couleurs différentes, afin qu'elles ne soient pas confondues dans leurs croisements. La basse et le dessus sont écrites en notes rouges, l'*altus* est noté en couleur bleue et le ténor en noir. Le conseiller de Kiesewetter a donné une description de cette partie du manuscrit dans la trente-troisième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 23), avec une planche de *fac-simile*. L'ouvrage dont il s'agit a été commencé en 1533 et terminé en 1540.

(1) L'orthographe du titre est ici conservée.

SCHLICK (Rodolphe), docteur en médecine, né à Meissen, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un opuscule fort rare, intitulé : *Exercitatio, qua musices origo prima, cultus antiquissimus, dignitas maxima, et emolumenta, quæ tam animo, quam corpori humano confert summa, breviter ac dilucide exponuntur*; *Spiræ, typis Bernh. Albini*, 1588, in-8° de quarante huit pages.

SCHLICK (Jean-Conrad), violoncelliste distingué, né vraisemblablement à Munster, en 1759, était déjà attaché à la musique de l'évêque de cette ville en 1776, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1777, il fit un voyage en Allemagne, et s'arrêta à Gotha, où il entra dans la chapelle du prince Auguste, avec le titre de son secrétaire. Il fit, à différentes époques, des voyages en Allemagne, particulièrement à Leipsick, pour y donner des concerts, et visita l'Italie en 1785. Cet artiste est mort à Gotha, en 1825, à l'âge de soixante-six ans. On a imprimé de sa composition : 1° Trois quintettes pour violon, violoncelle, flûte, alto et basse; Paris, Bouin, 1787. 2° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Gotha. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1797. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, liv. I et II; *ibid.* 5° Concerto pour violoncelle (en *mi* mineur), op. 5; Leipsick, Peters. 6° Trois sonates pour violoncelle et basse; Paris, Sieber. Schlick a laissé en manuscrit : 7° Concertos pour le violon. 8° Cinq quatuors pour violoncelle, violon, alto et basse. 9° Deux symphonies concertantes pour violon et violoncelle. 10° Vingt-six solos pour violoncelle. 11° Sonates pour la mandoline. Dans le Lexique musical de Schilling, le nombre des œuvres de Schlick est porté à cent, et celui des ouvrages publiés à vingt.

SCHLICK (Regina **STRINA SACCHI**), femme du précédent, naquit à Mantoue, en 1764, et apprit la musique au conservatoire de *la Pietà*, à Venise. Le violon fut l'instrument qu'elle cultiva, et elle y acquit une si grande habileté, qu'elle put se faire entendre avec succès au concert spirituel de Paris, à une époque où plusieurs violonistes célèbres s'y trouvaient. Elle profita de leurs conseils et perfectionna son talent par leur exemple. De retour en Italie, elle excita l'admiration à Rome et à Naples. En 1784, elle fit un voyage en Allemagne où elle n'eut pas moins de succès, puis elle retourna une seconde fois dans sa patrie, où Schlick la suivit. En 1785, il l'épousa et la ramena à Gotha. Depuis lors ils se firent souvent entendre ensemble dans des duos et dans des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, particulièrement dans les concerts de Leipsick, pendant l'hiver de 1799 à 1800. Madame Schlick a cessé de vivre environ deux ans avant son mari.

SCHLIEBNER (Gotthold-Auguste), pianiste et compositeur, né en 1820, à Lindenberg, près de Breslau, a fait à Berlin ses études de théorie de la musique, sous la direction du professeur Marx, et a reçu des leçons de piano de Kiltitschgy. En 1849, il alla s'établir à Stralsund, en qualité de professeur de musique et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'œuvres vocales et instrumentales. Depuis 1856, il s'est fixé à Berlin. Ses compositions connues jusqu'à ce jour sont : 1° Le 91me psaume pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bock. 2° *Student und Bauer* (Étudiant et Paysan), opéra comique représenté à Stralsund, en 1855. 3° *Rizzio*, opéra non représenté. 4° *Der Lasttræger* (le Portefaix), opéra destiné au théâtre de Breslau. 5° *Lieder* à voix seule avec piano; Leipsick, Whistling. 6° Sonate pour piano (en *ré*), op. 1; Berlin, Challier, 1844. 7° Caprice *idem*, op. 2; Berlin, Pæz. 8° Trois rondos pour piano à quatre mains, op. 3 : *ibid.* 9° Variations sur une Mazurke originale, op. 4; Leipsick, G. Brunns. 10° Deux nocturnes pour piano, op. 5, *ibid.*, 1845. 11° Trois mazourkes pour piano, op. 6; *ibid.*, 1845. 12° Sonate pour piano et violon, op. 13; Berlin, Pæz. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; *ibid.*, 1852.

SCHLIER (Jean), directeur de musique à Salzbourg, est né dans cette ville, le 22 octobre 1792. A l'âge de huit ans, il entra comme enfant de chœur dans la maîtrise de la cathédrale et y fit ses études musicales sous la direction de Michel Haydn. Après avoir fait ses humanités et suivi les cours de l'université de Salzbourg, il s'engagea, en 1813, dans un bataillon de chasseurs formé au moment du soulèvement de l'Allemagne contre la France, et parvint en Autriche au grade d'officier. En 1825, il donna sa démission et se retira dans sa ville natale, où il se remit à la culture de la musique. Schlier a écrit des *Lieder* à voix seule et à plusieurs voix, ainsi que de la musique d'église.

SCHLIMBACH (Georges-Chrétien-Frédéric), né à Ohrdruff, dans le duché de Saxe-Gotha, en 1760, reçut des leçons de musique de l'organiste Bach, et obtint, en 1782, la place de *Cantor* et d'organiste à Prenzlow, dans le

Brandebourg. Il s'est fait connaître avantageusement par un livre intitulé : *Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Disposition derselben* (Sur la structure, la conservation, l'accord et l'examen de l'orgue, avec une instruction sur sa disposition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1801, in-8° de trois cents pages avec quatre planches. L'ordre et la clarté des descriptions sont les qualités principales de cet ouvrage, où l'on ne trouve d'ailleurs rien de nouveau, soit sous le rapport du mécanisme, soit sous celui de l'harmonie des jeux. Le livre dont il s'agit n'est que la deuxième partie d'un autre ouvrage que Schlimbach avait annoncé dans les journaux, en 1798, et qui devait avoir pour titre : *Manuel pour les cantors et les organistes*. Ce manuel devait être divisé en trois parties; la première aurait traité des fonctions et des devoirs du cantor; la deuxième, relative à l'orgue et aux fonctions de l'organiste, est celle qui a paru; la troisième aurait renfermé un dictionnaire de musique, à l'usage des cantors et organistes. Cette partie, ni la première, n'ont été publiées. Une deuxième édition du *Traité de la structure de l'orgue* a paru à Leipsick, en 1825, chez Breitkopf, in-8° de deux cent quatre-vingt-quatre pages, avec une préface de trente-quatre pages et six planches. Schlimbach a aussi publié dans la *Gazette musicale de Berlin*, rédigée par Reichardt, un examen critique des modifications introduites par l'abbé Vogler dans l'orgue de Sainte-Marie, de Berlin, sous ce titre : *Ueber des Abt Voglers Umschaffung der Marienorgel in Berlin* (*Berlin. Musik. Zeitung*, 1805, p. 374-380). On lui doit un bon travail publié dans une suite d'articles du même journal; il est intitulé : *Ideen und Vorschlæge zur Verbesserung der Kirchenmusik wesens* (Idées et propositions pour l'amélioration du chant d'église, *Gazette musicale de Berlin*, n^os 59, 60, 66, 69, 71, 72, 90, 93, 98 et 103). Les biographes allemands n'indiquent pas la date de la mort de Schlimbach.

SCHLOER (François), professeur de piano, né en Alsace, vers 1785, vécut quelque temps en Hollande, puis alla s'établir à Paris, en 1818, et s'y livra à l'enseignement. Il a publié beaucoup de sonates, de fantaisies, de variations et de bagatelles pour le piano. Parmi ces productions, on remarque : 1° Fantaisie pour piano et orchestre sur l'air : *L'infidélité d'Annette;* Paris, A. Petit. 2° Sonates pour piano et violon, op. 7, 8, 33, 46, 47; *ibid.* 3° Fantaisie pour piano seul, op. 36; *ibid.*; Préludes pour les commençants, liv. I et II; *ibid.* On a aussi de Schlœr des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 12, 14 et 15; *ibid.*

SCHLOESSER (Louis), violoniste et compositeur, né à Darmstadt, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un grand nombre de morceaux pour son instrument et pour le piano. Il a vécu à Vienne, puis à Paris, dans les années 1826 et 1827; enfin, il est retourné à Darmstadt, où il fut attaché à la chapelle du grand-duc. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuors brillants pour deux violons, alto et basse, op. 1, 4, 6, 15; Paris, Richault; Vienne, Leidesdorf. 2° Polonaise pour violon et orchestre, op. 19; Mayence, Schott. 3° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 2, 5, 9, 11; Paris, Richault; Vienne, Mechetti. 4° Duos pour deux violons, liv. I et II; Mayence, Schott. 5° Concertino pour cor et orchestre, op. 16; Offenbach, André. 6° Polonaise pour piano et violon, op. 7; Paris, Schlesinger. 7° Sonates pour piano seul, op. 17, 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Divertissement, *idem*, op. 13; Francfort, Fischer. 9° Variations pour piano et violon, op. 3; Paris, Richault. Ses principaux ouvrages pour le théâtre sont : *Granada*, opéra en trois actes; *Das Leben ist ein Traum* (la Vie est un rêve), autre opéra, représenté en 1839; *Kapitæn Hector* (le Capitaine Hector); *Die Jugend Karls II von Spanien* (la Jeunesse de Charles II, roi d'Espagne), etc.

Adolphe Schlœsser, fils de cet artiste et pianiste distingué, vivait à Francfort-sur-le-Mein en 1854, puis il se rendit à Londres, où il se fit remarquer par son talent. Il a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHLOEZER (Charles DE), consul de Russie à Lubeck, fils d'un historien estimé en Allemagne, est né à Gœttingue, dans les derniers mois de 1780. Élève de Forkel, il cultiva la musique comme amateur, mais avec succès, et s'est fait connaître avantageusement par son talent sur le piano, et par ses compositions. Parmi ses œuvres publiés, on remarque : 1° Rondoletto et marche pour le piano à quatre mains, op. 1; Hambourg, Cranz. 2° *Le Misanthrope corrigé*, sonate pour piano seul, op. 13; *ibid.* 3° Trois divertissements, *idem*, op. 3; *ibid.* 4° Deux rondeaux *alla polacca*, op. 4; *ibid.* 5° Fantaisie, *idem*, op. 5; *ibid.* 6° *Rondoletto à l'espagnole*, op. 11; *ibid.* 7° Thème avec variations, op. 2; *ibid.* 8° Des valses et danses allemandes; *ibid.* 9° Des chants

à plusieurs voix, avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHLOSS (Sophie), cantatrice distinguée, née à Cologne, le 12 décembre 1822, eut pour premier maître dans l'art du chant Leibl, maître de chapelle de la cathédrale; puis elle se rendit à Paris, où elle reçut pendant deux ans des leçons de Bordogni (*voyez* ce nom). De retour en Allemagne, en 1839, elle se fit entendre avec succès, dans l'été de la même année, à la fête musicale de Dusseldorf, dirigée par Mendelssohn. Dans l'hiver de 1840-1841, elle tint l'emploi de première cantatrice aux concerts du *Gewandhaus,* à Leipsick. Elle passa ensuite plusieurs années en Angleterre. En 1846, elle retourna à Leipsick, y chanta pendant plusieurs saisons, et se fit également applaudir à Berlin, à Bonn, à Dresde et à Cologne. Mayence fut la dernière ville où elle chanta, en 1848; puis elle épousa un négociant de Hambourg et cessa de se faire entendre en public.

SCHLOSSER (Jean-Aloys), né dans la petite ville de Lann, en Bohême, vers 1790, est auteur de deux notices biographiques sur Mozart et sur Beethoven. La première a pour titre : *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein begründete und ausführliche Biographie desselben;* Prague, 1828, in-8° de cent quatre-vingt-douze pages, avec des planches et fac-simile. L'autre est intitulée : *Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke;* Prague, 1828, in-8° de quatre-vingt-treize pages.

SCHLUMBACH (Jean-Jules), organiste de l'église principale de Windsheim, en Souabe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Sponsel le cite dans son *Histoire de l'orgue* comme un des meilleurs organistes de son temps. On a imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1756. 2° Six *Murki* pour le clavecin, *ibid.* Schlumbach remplissit encore ses fonctions d'organiste en 1771.

SCHMAHL (Georges-Frédéric), père et fils, facteurs d'orgues à Ratisbonne, ont construit, en 1730, le grand orgue de la cathédrale d'Ulm, bel instrument composé de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales. Ces artistes étaient renommés pour leurs clavecins et clavicordes.

SCHMALFUSS (François), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé : *Das Tonleiter-Spiel* (le Jeu de l'échelle musicale); Guben, Meyer, 1836, in-8°.

SCHMALTZ (Jean-Étienne), facteur d'orgue privilégié de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, naquit à Wandersleben, près d'Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et se fixa à Arnstadt, où il mourut en 1785. Il a construit de bons instruments à Ohrdruf, Holzthalleben, Holzfussra et Hoheneben, dans le duché de Saxe-Gotha.

SCHMALZ (Amélie) (1), fille d'un professeur de piano de Berlin, naquit, en 1771, dans cette ville. Douée d'une belle voix, dont l'étendue extraordinaire était de trois octaves, depuis le *sol* grave du contralto jusqu'au contre-*sol* aigu, elle commença l'étude du chant sous la direction de Kannengiesser, musicien de la chambre du roi de Prusse. Ce monarque la confia ensuite aux soins et aux leçons de Naumann, qui lui enseigna la belle vocalisation italienne. De retour de Dresde, en 1790, elle entra à l'Opéra et dans la musique du roi, en qualité de *prima donna,* et se fit particulièrement admirer dans la *Semiramis* de Himmel; puis elle chanta les premiers rôles de tous les grands opéras. Lorsque Napoléon Ier fit la conquête de la Prusse, en 1806, mademoiselle Schmalz s'éloigna de Berlin et se rendit en Italie. En 1808, elle chanta à Rome avec succès. De retour à Berlin, en 1810, elle reprit son emploi au Théâtre Royal. En 1817, elle quitta la scène et se livra à l'enseignement du chant. Elle mourut à Potsdam, le 28 novembre 1848.

SCHMELZ (le P. Symphorien), moine bénédictin de l'abbaye d'Yrrsée, près du lac de Constance, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique et de plain-chant, qui a pour titre : *Fundamenta musico-cantus artificialis, das ist : Musicalisch regular-gesteltes zweytheilig figural-und choral-kunstliches Sing-Fundament für alle 4 Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass.* L'ouvrage est imprimé au monastère d'Yrrsée, 1752, en cinquante-six pages in-4° obl.

SCHMELZER (Jean-Henri), né en Autriche, vers 1630, entra au service de l'empereur, en qualité de musicien de la chambre, et suivit son maître à Prague, en 1655. En 1678, il succéda à Jean-Félix Sances (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle de l'empereur Ferdinand III. Schmelzer fut le premier Allemand qui remplit cet emploi. Dlabacz dit (*Künstler-Lexikon für Bœhmen,* t. III,

(1) M. De Ledebur lui donne le prénom d'*Auguste* (*Tonkünstler Lexicon Berlin's,* p. 509).

p. 50) que l'empereur lui donna le titre de baron. Schmelzer vivait encore à Vienne en 1695. On connaît sous le nom de cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Sacro-profanus concentus musicus fidium, aliorumque instrumentorum;* Nuremberg, 1662, in-folio. Cet ouvrage contient treize sonates de violon, avec accompagnement de violes et trombones. 2° Douze sonates pour violon solo, *ibid.*, 1665, in-folio. 3° *Arie per il balletto a cavallo nella festa rappresentata per le gloriosissime nozze delle SS. CC. MMtà di Leopoldo I° Imperatore augustissimo e di Margherita Infanta di Spagna. Composta dall' Joanne Enrico Schmelzer, musico di camera di S. M. C. in Vienna d'Austria. Appresso Matteo Cosmerovio.* 1667, in-folio.

SCHMERBAUCH (Gottlob-Henri), né à Gommern, près de Magdebourg, le 12 février 1715, fut nommé recteur du collége de Luckau, dans la Basse-Lusace, en 1753, et mourut dans cette position, le 22 juin 1782. Meusel le cite dans son *Allemagne savante* (Gelehrt. Deutschland), comme auteur de deux dissertations intitulées : *Prolusio I de organis pneumaticis,* et *Prolusio II de organis hydraulicis,* qui auraient été imprimées vers 1770; cependant elles ne sont mentionnées ni dans le grand *Lexique bibliographique* de Heinsius, ni dans celui de Kayser. .

SCHMETZER (Georges), compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Augsbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, et y apprit la musique, sous la direction du *cantor* Kriegsdorfer. En 1677, il succéda à ce musicien dans la place de *cantor* et de directeur de musique à l'église évangélique de Sainte-Anne, de sa ville natale. Il mourut, en 1694, des suites de la pierre, et non en 1701 ou 1702, comme le prétend Gerber (*Neues Lexik. der Tonkunstler*). On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ von* 2 *bis* 9 *Stimmen* (Motets à deux et à neuf voix) ; Augsbourg, 1671, in-folio. 2° *Sacri concentus latini, et partim germanici,* 5, 6, 7, 15, 16 *et* 17 *vocum et variorum instrumentorum simul concertantium, cum duplici basso per organo;* August. Vindel, 1689, in-folio. Au titre de cet ouvrage, le nom de l'auteur est écrit *Schmezer.* 3° *Miserere;* Augsbourg, 1690, in-folio. 4° *Methodus musicalis, oder musikalisch A. B. C. Tæfelein für die Jugend;* Augsbourg, 1678, in-4°. 5° *Compendium musicæ;* Augsbourg, 1688.

SCHMID (Bernard), ou **SCHMIDT**, comme écrivent Walther, Gerber et leurs copistes, fut un très-bon organiste au seizième siècle. Il y eut dans le même temps à Strasbourg deux organistes appelés *Schmid* ou *Schmidt,* qui eurent le prénom de *Bernard;* on les distinguait par les noms de *Senior* (l'aîné), et de *Junior* (le jeune). M. l'avocat Lobstein nous apprend, dans son intéressant ouvrage sur l'histoire de la musique à Strasbourg (1), que Bernard Schmidt l'aîné fut nommé organiste de l'église protestante de Saint-Thomas, en 1560, et qu'il eut pour successeur Bernard Schmidt le jeune, en 1564. Il devint ensuite organiste de la cathédrale (*Munster*) de Strasbourg, et eut le titre de citoyen (*Burger*) de cette ville. Il est vraisemblable qu'il reçut des leçons de quelque élève de Paul Hofhaimer, tel que Jean Kotter (de Berne) ou Conrad (de Spire), ou peut-être de Hofhaimer lui-même, après que celui-ci eut ouvert une école d'orgue à Salzbourg ; car le portrait de Schmid, gravé sur bois, qui se trouve au revers du frontispice d'un de ses ouvrages publiés en 1577 et 1607, le représente comme un homme âgé d'environ cinquante-cinq ans : or, Hofhaimer n'a cessé de vivre qu'en 1539. Deux recueils de pièces d'orgue ont été donnés par Schmid en tablature allemande ; le premier a pour titre : *Einer neuen Kunstlichen auff Orgel und Instrumenten Tabulatur-Buch,* etc.; Strasbourg, 1577, in-fol. Ce recueil est divisé en deux livres, dont le premier contient vingt morceaux tirés des œuvres d'Orlandus Lassus, de Créquillon et de Richafort, arrangés par Schmid, et ornés de variations (*colorati*) par lui. Le second livre renferme vingt-huit motets à quatre ou cinq parties, tirés des ouvrages d'Orlandus Lassus, de Roger, de Clément *non papa,* d'Archadelt, de Berchem, de Ferabosco et de Cyprien Rore. Ces deux livres sont suivis de *passamèses,* de *saltarelles* et de *gaillardes* composées par Schmid. Un exemplaire de ce recueil est à la bibliothèque impériale de Paris, et un autre dans celle de Munich. Le deuxième recueil, que Schmid ne publia que dans sa vieillesse, a pour titre : *Tabulatur-Buch von allerhand ausserlesenen schœnen Præludiis, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen von* 4, 5, *und* 6 *Stimmen,* etc.; Strasbourg, 1607, in-fol. Cet ouvrage contient trente préludes dans les tons du plain-chant, six toccates ou sonates d'orgue, douze motets à quatre, cinq et six parties, vingt *canzonettes*

(1) *Beitræge zur Geschichte der Musik in Elsass und besonders in Strasbourg, van der ælteslen bis auf die neueste Zeit,* Strasbourg, Dannbach, 1840, in-8° (p. 59).

ou madrigaux à quatre, cinq et six parties, douze fugues, deux caprices avec des variations et douze gaillardes. Parmi les auteurs dont les productions se trouvent dans ce recueil, on remarque les deux Gabrieli, Merulo et Jérôme Diruta. Toute la musique de Schmid est surchargée d'ornements comme celle de Merulo et des autres anciens organistes italiens du seizième siècle.

SCHMID (Jérôme-Guillaume), né à Odensons, près de Nuremberg, le 2 juillet 1685, fit ses études à Altdorf et à Wittenberg, puis fut vendu à des recruteurs par un de ses condisciples, et retenu sous les armes à la frontière de Russie pendant deux ans. Il n'obtint son congé qu'après avoir été malade de la peste à Varsovie. De retour à Nuremberg, il entra dans l'état ecclésiastique, en 1714, et fut nommé pasteur de l'église de Sainte-Hélène. En 1717, il obtint la place de prédicateur du nouvel hôpital de Nuremberg, où il mourut le 28 février 1735. Il est auteur de l'intéressante préface historique du livre de chant choral de Dretzel, imprimé à Nuremberg, en 1731, in-4° oblong.

SCHMID (Chrétien-Ernest), dont le nom est improprement écrit **SCHMIDT** par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*, naquit à Rubenau près de Dresde, le 14 mai 1715. En 1739, on le nomma prédicateur de l'église Sainte-Pauline de cette ville; deux ans après, il fut appelé à Leipsick, en qualité de magister et de catéchiste de l'église paroissiale. Après seize années d'exercice de ces fonctions et de celles d'archidiacre de Saint-Wenceslas, il obtint, en 1757, le titre de surintendant à Eilenbourg, d'où il passa à Mersebourg en la même qualité. Il mourut dans cette dernière ville, le 27 novembre 1786. Pendant qu'il faisait ses études à l'université de Leipsick, il y soutint une thèse académique qui a été publiée sous ce titre : *Programma de ritu cantandi per noctes dierum festorum apud Hebræos;* Leipsick, 1738, in-4° de seize pages.

SCHMID (Joseph), pianiste et compositeur, né à Niemes, en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était établi à Vienne antérieurement à 1797, et paraît y avoir achevé sa carrière. Il y vivait encore en 1822. Parmi ses compositions, qui ne sont pas sans mérite, on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36; Vienne, Cappi. 2° Petites sonates faciles pour piano et violon, op. 29, 30, 31 ; Vienne, Weigl. 3° Sonates pour piano seul, op. 6, 9, 13; Vienne, Artaria; Mayence, Schott. 4° Douze divertissements pour piano seul, op. 20; liv. 1-4, Vienne, Weigl. 5° Rondeaux et pièces faciles pour le piano, op. 32, 33, 35; *ibid.* 6° Beaucoup d'exercices et de pièces doigtées pour l'instruction des pianistes commençants; *ibid.* 7° Beaucoup de thèmes variés; *ibid.*

SCHMID (Antoine), second directeur du chœur de l'église Notre-Dame, à Munich, était né en Bavière, et obtint cet emploi, en 1772. Il possédait une belle voix de basse et avait une bonne méthode de chant. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° Messe allemande pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. 2° Messe allemande à une ou deux voix et orgue ; *ibid.* 3° *Missa pastoritia 4 voc., orchestra et organo;* ibid. 4° *Offertorium 4 vocibus et organo,* ibid. 5° Dies iræ *a quattro voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, e trombone di basso;* ibid. 6° *Missa de* Requiem *et* Libera *a 4 voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, organo et contra-basso;* ibid. 7° Chant funèbre à une ou deux voix et orgue; *ibid.*

SCHMID (Tobie), facteur de pianos, né à Usingen, dans le duché de Nassau, en 1768, s'établit à Paris, en 1795, et se fit connaître peu de temps après par diverses inventions et modifications du piano, pour lesquelles il prit des brevets d'invention. La première de ces inventions consistait en un chevalet mobile qui, par la pression d'une pédale, coupait les cordes dans la moitié de leur longueur, et élevait tout à coup l'instrument d'une octave. La curiosité des musiciens fut particulièrement excitée par un autre instrument qui fut mis par Schmid à l'exposition des produits de l'industrie française, en 1806. Cet instrument avait la forme d'un carré long. A l'une des extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire qui agissait sur des cordes métalliques; de l'autre côté, il y avait un autre clavier destiné à mettre en contact avec les cordes de petits archets cylindriques, mis en mouvement par la manivelle d'une pédale, avec des cordes de boyau placées au-dessus des cordes métalliques. Les sons obtenus par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle, et ne répondaient pas à l'intention de l'inventeur, qui avait voulu imiter les instruments à archet. Schmid était un mécanicien distingué; mais le son de ses pianos manquait de timbre et de moelleux. Il est mort à Paris, en 1821.

SCHMID (Antoine), conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, pour la partie musicale, né à Salzbourg, en 1786, y fit

ses études, puis se rendit à Vienne pour y suivre un cours de droit. Ses études terminées, il obtint, en 1819, une place d'employé à la Bibliothèque impériale, dont il devint un des conservateurs, en 1844. Il est mort à Vienne, au mois de juillet 1857. Schmid fixa sur lui l'attention des littérateurs musiciens par des *Essais concernant la littérature et l'Histoire de la musique* (*Beitræge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst*), qui parurent dans les volumes 21 à 25 de l'écrit périodique et musical intitulé *Cæcilia* (1842-1846). Ces essais consistent en description des livres rares de plain-chant et de *choralbucher*, ainsi que de traités et d'œuvres musicales qui se trouvent à la bibliothèque impériale de Vienne; travail d'un haut intérêt historique et aussi remarquable par l'exactitude que par l'érudition. A cette intéressante publication succéda l'ouvrage auquel Schmid fut redevable surtout de sa réputation de savant et de critique; ce livre a pour titre : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder der Musiknoten druks mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechsehnten Jahrhunderte* (Octavien Petrucci de Fossombrone, premier inventeur de la typographie musicale au moyen de caractères mobiles en métal, et ses imitateurs au seizième siècle); Vienne, P. Rohrmann, 1845, un volume in-8°. Une multitude de renseignements relatifs à la bibliographie musicale, qu'on ne trouve pas ailleurs, sont réunis dans ce volume. Les autres ouvrages du savant bibliothécaire de Vienne sont : *Joseph Haydn und Niccolo Zingarelli. Beweisführung dass Joseph Haydn der Tonsetzer der allgemeine beliebten œsterreichischen Volks-und Festgesanges sei* (Joseph Haydn et Nicolas Zingarelli, ou Démonstration que Joseph Haydn est l'auteur de la mélodie favorite et populaire connue généralement sous le nom d'*air national autrichien*); ibid., 1847, gr. in-8° de cent dix-huit pages, avec les airs nationaux des divers peuples européens. Un journal italien avait attribué à Zingarelli la composition de cette mélodie; l'écrit de Schmid a pour objet de rectifier cette erreur, et par occasion l'auteur s'y est livré à des recherches sur l'origine des airs nationaux de différents peuples. — *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-æsthetischer Versuch* (le Chevalier Christophe-Willibald de Gluck; sa vie et ses productions musicales; essai biographique et esthétique); Leipsick, Fr. Fleischer, 1854, un volume gr. in-8° de cinq cent huit pages. Les qualités de parfaite exactitude et d'esprit de recherches qui distinguent tous les travaux de Schmid se retrouvent ici; mais on peut reprocher à la forme la sécheresse et l'excès des détails : la partie esthétique, qui aurait dû avoir de l'importance dans ce livre, est faible et négligée. Schmid a fourni à Ch. Ferd. Becker des corrections et des additions pour son *Exposé systématique et chronologique de la littérature musicale* (*voyez* Becker).

SCHMIDIUS (Jean-André), ou plutôt **SCHMID**, docteur en théologie, et professeur d'antiquités ecclésiastiques à l'université de Helmstadt, fut aussi abbé de Marienthal, au commencement du dix-huitième siècle. Il naquit à Worms, le 18 août 1652, et mourut à Helmstadt, le 12 juin 1726. Au nombre de ses écrits on trouve deux dissertations relatives à la musique; la première a pour titre : *De cantoribus veteris ecclesiæ;* Helmstadt, 1708. La deuxième est intitulée : *De Elisæo ad musices sonum propheta;* Helmstadt, 1715, in-4°. Dans son *Lexicon ecclesiasticum minus* (Helmstadt, 1712, in-8°), on trouve beaucoup d'articles qui concernent la musique.

SCHMIDLIN (Jean), pasteur à Wezikon, près de Zurich, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Singender und Spielender vergnugen reiner Andacht* (Les chanteurs et instrumentistes animés d'une dévotion pure); Zurich, 1752-1758, in-8°. 2° *Musicalische wœchentliche Ausgaben* (Distributions musicales hebdomadaires); Zurich, 1758, 1759, 1760, in-4°. Collection de morceaux de chant publiée par numéros chaque semaine, pendant trois ans. 3° Cantate funèbre sur la mort du bourgmestre Fries; *ibid.*, 1759. 4° Cantate de réjouissance à l'occasion de l'élection du bourgmestre Leu; *ibid.*, 1759. 5° Les chansons suisses de Lavater avec les mélodies, 1770.

SCHMIDT (Jacques), musicien allemand, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de Georges-Guillaume, électeur de Brandebourg, d'abord en qualité de sopraniste, vers 1612, puis comme vice-maître de chapelle, nomination qu'il obtint en 1619. Il publia à Berlin, en 1620, un recueil in-folio de quolibets allemands à cinq et six voix, du maître de chapelle Zangius, avec une savante préface; cet ouvrage a pour titre : *Lustige newe deutsche weltliche Lieder und Quodlibeten durch Nic. Zangius, etc.;* Berlin, Rungen.

SCHMIDT (Christophe), magister et recteur à Sondershausen, naquit à Géra, et mourut à Sondershausen, en 1698. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Programma de musica;* Sondershausen, 1687, in-4°.

SCHMIDT (Bernard), facteur d'orgues allemand, né vers 1630, alla s'établir à Londres, en 1660, avec ses neveux Gérard et Bernard, et y construisit l'orgue de la chapelle royale à Whitehall. En 1680, il se présenta en concurrence avec Harris, bon facteur d'orgues anglais, pour la construction de celui de l'église du Temple; l'habileté connue des deux artistes fit décider par l'autorité compétente qu'ils feraient chacun un instrument qu'on placerait à chacun des côtés du chœur, et que le meilleur serait adopté. Mais l'embarras ne fut pas moindre après qu'ils eurent achevé leur travail, où brillaient des qualités à peu près identiques. Jefferies, chef de la justice du banc du roi, fit cesser l'incertitude des juges du concours, en décidant en faveur du plus âgé des compétiteurs, et l'ouvrage de Schmidt fut adopté. Ses autres instruments principaux sont les orgues de Sainte-Marie et de Saint-Pierre, à Oxford, de Sainte-Mary-Hill, et de l'église danoise de Saint-Clément, à Londres. Schmidt fut nommé facteur d'orgues de la reine Anne, en 1703. Il mourut à Londres, en 1709. Son portrait est conservé dans l'école de musique de l'université d'Oxford.

SCHMIDT (Jean-Christophe), maître de chapelle du roi de Pologne, électeur de Saxe, naquit en 1664, et mourut à Dresde, le 13 avril 1728. Successeur de Strunck, depuis l'année 1700, il avait la direction de la chapelle protestante de l'électeur, tandis que Heinichen dirigeait la chapelle catholique du même prince. Suivant le témoignage de Hiller, Schmidt était un musicien savant, mais dépourvu de génie et de goût. Il composa cependant un opéra français qui fut exécuté à Dresde, en 1718. On n'a rien publié de ses ouvrages, mais les catalogues de Breitkopf font connaître les titres suivants de quelques-uns : 1° *Zion, spricht der Herr, hat mich verlassen* (Sion, dit le Seigneur, m'a abandonné), cantate à trois voix, deux violons, deux violes et orgue. 2° Messe pour deux soprani, contralto, ténor et basse, deux violons, deux hautbois et orgue. 3° Messe (*Kyrie cum Gloria*) à six voix obligées, six *idem* de *ripieno,* deux violons, deux violes et orgue. 4° *Kyrie* et *Gloria* à cinq voix et orgue. 5° Motet : *Auf Gott hoffe Ich,* etc. (J'espère en Dieu), à quatre voix obligées, quatre *idem* de *ripieno,* deux violons, deux violes, basson concertant, deux flûtes, quatre trombes, timbales, contrebasse et orgue. On trouve dans la *Critica musica* de Mattheson (t. II, p. 266), une lettre de Schmidt concernant la discussion de cet écrivain avec Buttstedt sur la solmisation : Schmidt y développe son opinion en faveur de l'ancienne méthode de hexacordes par des motifs tirés de la constitution des anciens modes, qui prouvent qu'il ne comprenait pas la question. La réponse de Mattheson à cette lettre est péremptoire.

SCHMIDT (Jean-André), théologien de Nuremberg, mort en 1743, a été confondu par Gerber (*Neues Tonkünstler Lexikon,* t. IV, p. 827) avec Jean-André Schmidius ou Schmid (*voyez* ce nom). On a de ce théologien une dissertation polémique intitulée : *Surdus de sono judicans;* Jéna, 1690, in-4°, que le biographe des musiciens a placé parmi les écrits concernant la musique, mais qui, nonobstant ce titre bizarre, n'est relatif qu'à une discussion théologique.

SCHMIDT (Thomas), théologien et prédicateur à Altenbourg, naquit dans cette ville, en 1669. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Historica et memorabilia, das ist : Merkwürdige Sachen und Geschichte, so sich über das lutherische Gesangbuch,* etc. (Choses et histoires dignes de remarque, particulièrement sur le livre de chant de Luther, etc.); Altenbourg, 1707, in-8°.

SCHMIDT (André), né à Cœln, sur la Sprée, suivant Gerber, ou à Berlin, d'après M. de Ledebur (*voyez* ce nom), le 2 octobre 1672, fit ses études aux colléges de Cœln et de Berlin, puis à Leipsick, en 1691, et à Jéna, en 1693. Il fut prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Berlin, et obtint, en 1726, la place d'inspecteur et de pasteur primaire à Perleberg. Au nombre de ses écrits on trouve celui qui a pour titre : *Die lobwürdige Instrumental-musik, in einer Trauer-und Stand-Rede vorgestellt, als Herr Johann-Christoph Kœrber, Stadtmusikus in Berlin den 13ten Februar 1713 begraben wurde* (La musique instrumentale louée dans une oraison funèbre prononcée le 13 février 1713, aux obsèques de Jean-Christophe Kœrber, musicien de ville à Berlin); Berlin, 1713, in-folio.

SCHMIDT (Jean-Jacques), prédicateur à Peest, près de Palow, en Poméranie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans son Introduction aux Histoires de la Bible

(*Einleitung zur biblischen Historie;* Leipsick, 1728, in-8°), il a traité (part. VII, p. 1026-1033) des chanteurs et de la musique chez les Juifs.

SCHMIDT (Balthazar), organiste de l'église de l'Hôpital, à Nuremberg, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vivait encore en 1773. Il a gravé lui-même la plupart de ses ouvrages, dont voici la liste : 1° Douze menuets pour le clavecin; Nuremberg, 1728. 2° *Divertissement musical,* ou suite de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, menuets, gigues, etc. ; *ibid.*, 1729. 3° Prélude et fugue pour l'orgue; *ibid.*, 1731. 4° Exercices pour le clavecin, renfermant une allemande, une sarabande, des variations, un menuet et une gigue; *ibid.*, 1733. 5° Douze *murki* pour le clavecin. 6° Livre choral avec la basse chiffrée. La deuxième édition de ce livre de chant a paru à Nuremberg, en 1773, in-8°.

SCHMIDT (Jean-Michel), recteur à Marktbreit, en Franconie, naquit à Meinungen, en 1728, et mourut en 1799. On a de lui un livre singulier qui a pour titre : *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten* (Théologie musicale, ou application édifiante des vérités musicales); Bayreuth et Hof, 1754, un volume in-8° de trois cent douze pages. Lustig (*voyez* ce nom) a donné une traduction hollandaise de cet ouvrage intitulée : *Musico-Theologia, of stigtelyke toepassing van musikaale waarheden;* Amsterdam, Olofsen, 1756, in-8° de deux cent soixante et une pages. L'objet principal de Schmidt est de démontrer que la connaissance de Dieu est intimement liée à celle de la théorie positive de la musique; le second titre de son livre : *Anleitung zur Erkenntniss Gottes und seines Willens aus der Musik* (Introduction à la connaissance de Dieu et de sa puissance par la musique), ne permet aucun doute à cet égard; mais la lecture de l'ouvrage ne laisse dans l'esprit que de vagues aperçus qui ne réalisent pas la pensée de l'auteur. Nul doute, pour quiconque n'est pas matérialiste, que les rapports numériques des sons, et les relations de ces rapports avec les proportions des corps sonores et avec les nombres de leurs oscillations vibratoires n'aient été réglés par Dieu comme tous les phénomènes de l'univers; nul doute encore que le chant du rossignol, les accents expressifs de la voix de l'homme, que tout ce qui émeut enfin dans la nature et dans l'art, n'émane de la puissance divine, comme Schmidt veut le démontrer; mais dépouiller, comme il le fait, l'homme de son action dans la conception de cet art et de ses modifications, pour tout rapporter à Dieu, ou plutôt pour tirer immédiatement tout cela de la démonstration de son existence, c'est méconnaître le but de la création, la destination de la nature humaine, et substituer un mysticisme improductif à la véritable philosophie de la science et de l'art.

SCHMIDT ou **SCHMITT** (Jean-Michel), né à Prague, fut maître de chapelle du prince évêque d'Augsbourg, puis entra au service de l'électeur de Mayence, en 1754. Il a écrit des messes, vêpres, litanies, etc., qui sont restées en manuscrit, et qui étaient estimées de son temps dans les abbayes de la Souabe. Il mourut à Mayence, en 1780.

SCHMIDT (Jean-Baptiste), harpiste et claveciniste, né à Vienne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, se fixa en Hollande et demeura à La Haye, vers 1768. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, six quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

SCHMIDT (Théodore), violiste, violoniste et compositeur, né à Paris des parents allemands, fut premier violon du théâtre de Beaujolais. Ses premières productions parurent à Paris, en 1765; il vivait encore en 1783, mais son nom ne se trouve plus dans les almanachs de musique d'une époque postérieure. Bailleux a publié de sa composition : 1° Six symphonies à huit parties. 2° Six duos pour violon et violoncelle. 3° Six trios pour deux violons et basse, liv. I. 4° Six *idem*, liv. II. 5° Six *idem,* liv. III.

SCHMIDT (Jean), facteur d'orgues, né en 1757, à Stichlingen, dans la Forêt Noire, fut d'abord ouvrier menuisier, puis apprit l'art de fabriquer les orgues à Schœnberg, chez Oexle. Sorti de chez ce maître, il alla travailler dans les ateliers des meilleurs facteurs de pianos à Vienne, à Leipsick, et enfin à Augsbourg, chez Stein. La recommandation de Léopold Mozart lui fit obtenir, en 1785, le titre de facteur d'orgues de la cour de Salzbourg. Il mourut dans cette ville, le 5 mars 1804. Ses pianos, particulièrement ceux qu'il construisait dans la forme d'une pyramide verticale, ont eu de la réputation. Schmidt s'est aussi appliqué à la construction de moulins mécaniques pour divers usages de l'industrie.

SCHMIDT (Louis), né dans le Brandebourg, fut directeur des théâtres des cours d'Anspach et de Bayreuth, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était à la fois

ténor distingué, violoniste habile et compositeur. En 1782, il était à Prague, où il fit représenter un opéra-comique de sa composition, intitulé : *La jeune Comtesse*. Deux ans après, il prit la direction du théâtre de Bayreuth, qu'il quitta pour voyager, en 1786. Il vivait à Francfort en 1805, retiré du théâtre. Schmidt a aussi traduit et arrangé pour le théâtre allemand plusieurs opéras italiens.

SCHMIDT (Jean-Philippe-Samuel), fils d'un conseiller de l'amirauté et du commerce, naquit à Kœnigsberg, le 8 septembre 1779. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, et plus tard les organistes Schulz, Halter et Richter lui donnèrent des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Schœnebeck, bon organiste et compositeur de mérite, lui enseigna le contrepoint, et le jeune artiste s'essaya sous sa direction dans des compositions de tout genre. Destiné à la carrière des affaires administratives, il étudia le droit à l'université, mais ne cessa pas de cultiver la musique. A cette époque, il publia un concerto de piano chez André, à Offenbach ; mais son goût pour la musique dramatique lui fit négliger le style instrumental pour se livrer à la composition de plusieurs opéras qui furent représentés sur le théâtre de Kœnigsberg. Dans les années 1798 et 1799, il visita Dresde, Berlin et Vienne, et ce voyage lui procura l'avantage de connaître personnellement Naumann et Haydn. A son retour de Vienne, Schmidt passa par Munich, Augsbourg, Stuttgard, Francfort, Cassel, Hanovre, Hambourg et Magdebourg, où il visita les artistes les plus célèbres de cette époque. De retour à Kœnigsberg, il entra dans l'administration des affaires publiques en 1801. Les événements de la guerre de 1806 ayant ruiné sa position, il fut obligé d'user de son talent pour vivre, et donna des leçons de piano et des concerts. Il reprit aussi dans le même temps ses travaux pour le théâtre, et lorsque le roi de Prusse lui eut confié de nouveau un emploi dans l'administration, et lui eut donné le titre de conseiller de la cour, en 1819, Schmidt continua de cultiver l'art en amateur. Dans l'été de 1822, ses fonctions de conseiller l'appelèrent à Francfort-sur-le-Mein, et au mois d'octobre de la même année, il accompagna le président Kother au congrès de Vérone, puis se rendit à Berlin. Il est mort dans cette ville, le 9 mai 1853. Ses productions pour le théâtre sont : 1° *Der Schlaftrank* (le Narcotique), représenté à Kœnigsberg, en 1792. 2° *Das Dankopfer* (la Fête de la reconnaissance), prologue, *ibid.* 3° *Eulenspiegel* (l'Espiègle), de Kotzebue, *ibid.*, 1806. 4° *Théodore*, joué avec un brillant succès au même théâtre, en 1812. 5° *Der blinde Gærtner oder die blühende Aloe* (le Jardinier aveugle ou l'Aloès en fleurs), *ibid.*, 1813. 6° *Die Alpenhüth* (la Chaumière des Alpes), *ibid.*, 1816. 7° *Der Kiffhæuser Berg* (la Montagne de Kiffhauser), *ibid.*, 1817. 8° *Das Fischermædchen* (la Fille du pêcheur), de Théodore Kœrner, *ibid.*, 1818. Cet opéra, arrangé en partition pour le piano, a été gravé chez Christiani, à Berlin. 9° *Ein Abend in Madrid* (Une soirée à Madrid), opéra en un acte, à Berlin, en 1824. C'est une traduction abrégée de l'opéra-comique français *la Fenêtre secrète*. 10° *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand), opéra héroïque en deux actes, de Kœrner, en 1830. La partition pour piano de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On a gravé aussi à Berlin, chez Schlesinger, en 1816, la cantate de Schmidt intitulée : *Der Engel auf dem Schlachtfelde* (l'Ange sur le champ de bataille), considérée comme une de ses meilleures compositions. En 1834, Schmidt a écrit pour la société de chant de la Marche de Brandebourg, une autre cantate qui a pour titre : *Das heilige Lied* (le Chant sacré), et l'année suivante, pour la même société, un hymne et des chants patriotiques pour des voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent. Les autres compositions de cet homme de mérite, où l'on trouve des mélodies heureuses, consistent en seize cantates, neuf messes et oratorios, des symphonies, des quatuors et quintettes pour instruments à cordes, beaucoup de chansons qui ont obtenu un succès populaire, et des chants maçonniques.

SCHMIDT (Frédéric), conseiller intime de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar et amateur de musique distingué, est né en 1780, à Cœlleda, dans la Thuringe. Son père, receveur des contributions du district de cette ville, éveilla en lui le sentiment de l'art, et lui fit enseigner, par l'organiste du même nom, le piano, l'orgue et l'harmonie. Pendant son séjour au gymnase de Weimar et aux universités de Iéna et de Leipsick, M. Schmidt continua de se livrer à l'étude de la musique. Les œuvres de Beethoven devinrent particulièrement l'objet de ses méditations, et furent le sujet d'analyses intéressantes qu'il publia dans les journaux. On lui doit aussi une bonne édition des œuvres de piano de ce grand homme, qu'il a publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. M. Schmidt est auteur du livret de

l'opéra *Der Graf von Gleichen*, mis en musique par Eberwein, et de l'oratorio de *Saint Boniface*.

SCHMIDT (Mathias), claveciniste allemand, paraît avoir vécu à Gotha, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié, en 1796, une sonate pour le clavecin, op. 1 ; Gotha et Pétersbourg.

SCHMIDT (Jean-Georges), virtuose sur la trompette, né dans un village près d'Erfurt, en 1774, se fixa à Londres, en 1800, et y fut attaché au théâtre de l'Opéra italien. Quelques années après, il eut le titre de première trompette de la musique du prince régent d'Angleterre. Il vivait encore à Londres en 1815, où il fit l'essai public d'un cor chromatique à clefs de son invention, auquel il avait donné le nom de *Regent's bugle*. Cet instrument, qui n'était qu'un perfectionnement du bugle-horn de Halliday, fut adopté dans la musique de tous les régiments anglais, et passa à la même époque sur le continent.

SCHMIDT (Martin) ; on a sous ce nom d'un artiste inconnu un œuvre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, gravé à Paris, en 1782.

SCHMIDT (Joseph), violoniste, né à Bückebourg, le 26 septembre 1795, est fils de *Jean Schmidt*, musicien de la cour. A peine âgé de dix-sept ans, Joseph Schmidt fut admis dans la musique du prince en qualité de violon *solo*, en 1812. Quatre ans après, il entra au service du prince Ernest de Saxe-Cobourg; mais il n'y resta qu'une année et retourna à Bückebourg, en 1817. Dans l'année suivante, il obtint un congé pour visiter l'Italie. Après avoir vécu quelques mois à Milan, il s'arrêta pendant deux ans à Turin, pour étudier la composition sous la direction de Küster, maître de la chapelle de la cour. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Bückebourg. En 1840, il y fut nommé directeur de musique, et le prince lui donna le titre de son maître de chapelle, en 1852. Schmidt a composé des *Lieder*, des duos, des psaumes, et l'oratorio intitulé : *Die Geburt Jesu* (la Naissance de Jésus). Cet artiste a eu vingt-deux enfants, parmi lesquels un de ses fils (*Jules-César*), violoncelliste, né à Bückebourg, le 28 octobre 1818, est attaché à la musique du prince de Detmold depuis 1841. Un autre fils de Joseph (*Victor*), violoniste, né le 6 juillet 1833, a été admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève du professeur Meerts, puis de Léonard, en 1854, et s'est fixé dans cette ville, où il se livre à l'enseignement.

SCHMIDT (Charles), mécanicien et facteur d'instruments, né à Cœthen, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fixé à Presbourg, en Hongrie, et y a inventé un instrument à clavier, destiné à imiter les effets des instruments à archet, qu'il a appelé *clavi-violin*. Cet instrument est du même genre que la *Polyplectron* de Dietz, le *Plectroeuphon* de M. Gama, et d'autres plus anciens.

SCHMIDT (Simon-Georges), violoniste distingué, né le 21 mars 1801, à Detmold, est élève de Spohr. Après avoir été quelque temps au service du duc de Saxe-Cobourg, en qualité de musicien de la chambre et de premier violon, il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Munster. En 1829, il a accepté la place de maître de concert et de violon solo au concert de la société de *Felix Meritis*, à Amsterdam, où sa femme était aussi engagée comme première cantatrice ; mais il a rompu son engagement en 1832, dans le but de voyager en Allemagne, pour y donner des concerts. Deux ans après, il s'est fixé à Halle sur la Saale, avec le titre de directeur de musique : il s'y trouvait encore en 1842. Parmi ses compositions, on cite l'oratorio *Dem Kœnige*, la cantate *Die Weihe an die heilige Cæcilia*, quelques ouvertures, des concertos de violon, des thèmes variés, et d'autres choses de moindre importance. La plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit.

SCHMIDT (Jeanne), femme du précédent et fille d'un professeur de musique nommé *Wolff*, est née à Crefeld, le 25 octobre 1805. Élève du ténor Wild, elle reçut ensuite à Cassel des leçons de Spohr, qui développèrent son talent. Après avoir épousé le violoniste Simon-Georges Schmidt, elle le suivit à Amsterdam et brilla pendant deux ans comme cantatrice aux concerts de la Société *Felix Meritis*. Pendant les années 1832 et 1833, elle fit, avec son mari, un voyage en Allemagne. Depuis 1834, elle est fixée à Halle. L'opinion des journaux allemands a été favorable à son talent.

SCHMIDT (Frédéric), né le 5 février 1802, à Babenhausen, en Thuringe, fut admis à l'âge de huit ans à la maison des orphelins de Stuttgart. En 1812, il y commença l'étude de la musique sous la direction du professeur Scheibe. En 1818, il fut placé comme chanteur et comme acteur au Théâtre-Royal de Stuttgart, et y continua ses études avec les chanteurs Fleiss et Eiser. En 1830, il obtint la place de co-répétiteur du théâtre. Outre son emploi au théâtre, il se livrait à l'enseignement du piano et eut pour élève le prince

royal de Wurtemberg. On a gravé de sa composition : 1° Trois *Lieder* à voix seule avec piano; Stuttgart, Ebner. 2° Douze *Lieder* pour baryton ou *mezzo soprano,* avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Plusieurs mélodies détachées.

SCHMIDT (Auguste), docteur en philosophie, et écrivain sur la musique, est né à Vienne, le 9 septembre 1808. Fils d'Adam Schmidt, archiviste des États d'Autriche, et amateur de musique qui avait eu pour maîtres Haydn et Mestrino, et qui était considéré comme un habile violoniste, il apprit dès son enfance à jouer du violon et put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans. Le maître de chapelle Henneberg lui donna des leçons de chant, et son éducation vocale fut perfectionnée par Schwarzbœck, directeur de chœurs d'un talent distingué. Après que les études littéraires de M. Schmidt eurent été terminées, il entra dans une société d'amateurs de musique qui s'était formée à Vienne et il en devint le directeur. Quelques années après, il s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par des critiques et des notices historiques insérées dans la plupart des feuilles littéraires de l'Autriche. En 1840, il a commencé la publication d'une sorte d'almanach musical et poétique, intitulé : *Orpheus*. Au commencement de 1841, il prit part à la rédaction du journal de musique qui a pour titre : *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (Gazette générale de musique de Vienne). On doit aussi à M. Auguste Schmidt un recueil de biographies de musiciens faites avec soin, intitulé : *Denksteine Biographien von*, etc.; Vienne, 1848, in-8°. On y trouve les notices de Seyfried, Eybler, Edlen de Mosel, Volffgang-Amédée Mozart fils, Payer, Gansbacher, Weigl, et du comte Amédée de Varkony, avec les portraits de chacun de ces artistes et amateurs.

SCHMIDT (le docteur Wilhelm ou Guillaume-Louis), sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Die Aura oder Mundharmonika als musikalischer Instrument dargestellt* (l'Aura (Guimbarde) ou harmonica de la bouche, considéré comme instrument musical); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1840, in-8° de quarante pages, seize pages de musique et cinq planches lithographiées.

SCHMIDT (Hermann), flûtiste, compositeur et directeur de ballets de la cour de Berlin, est né dans cette ville, le 5 mars 1810. Il montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique et fit ses premiers essais de composition à l'âge de douze ans. Son professeur de flûte fut Guillaume Gabrielski; ses progrès furent si rapides sous ce maître, qu'il put se faire entendre avec un brillant succès dans un concert, dès sa quatorzième année. Ch. Bœhmer lui enseigna la composition. A l'âge de dix-neuf ans, il composa plusieurs morceaux de musique pour des drames et comédies représentés au Théâtre-Royal. En 1831, il fut placé comme musicien de la chambre et comme flûtiste de la chapelle du roi de Prusse. La composition de ses ballets eut un si favorable accueil, que, par la protection du prince héréditaire, il fut nommé, en 1835, professeur de musique de la princesse Wilhelmine de Prusse, et le 28 novembre 1837, par un ordre du cabinet du roi, il reçut le brevet de compositeur des ballets de la cour. Cet artiste est mort à Berlin, le 10 octobre 1845. Dans la liste de ses ouvrages, on compte : 1° Trois symphonies pour l'orchestre (en *ut* mineur, en *mi* bémol, et en *ré*). 2° Trois quatuors pour des instruments à cordes. 3° Un quintette, *idem*. 4° Des concertos, duos et trios pour flûte. 5° Soixante-douze entr'actes pour grand et petit orchestre. 6° *Ein Stündchen im Bade* (une Petite Heure à Bade), opéra-comique en un acte, représenté à Charlottenbourg, le 14 septembre 1836. 7° *Die Doppelflucht* (La double Évasion), opéra-comique avec danses, en trois actes, représenté au théâtre Frédéric-Guillaume de Berlin. 8° Deux vaudevilles. 9° Vingt-trois ballets et divertissements en un, deux ou trois actes, représentés au théâtre de Berlin, depuis 1833 jusqu'en 1845. 10° Cinq *Lieder* pour ténor avec piano; Berlin, Bote et Bock. 11° Des chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Carths; etc.

SCHMIDT (Gustave), né à Weimar, le 1er septembre 1816, fit ses études musicales sous la direction de Tœpfer (*voyez* ce nom), et étudia le droit à l'Université de Jéna. Dans les années 1840 et 1841, il vécut à Leipsick, sans autre guide que lui-même pour le développement de ses facultés. Il fut ensuite directeur de musique au théâtre de Brunn et conserva cette position jusqu'en 1845, où il se rendit à Würzbourg. En 1846, il était à Francfort-sur-le-Mein, où il donna son premier opéra, intitulé : *le Prince Eugène;* il en avait écrit aussi le livret. Cet ouvrage a obtenu un brillant succès et a été représenté sur la plupart des scènes de l'Allemagne. A l'automne de

1849, il accepta la place de chef d'orchestre du théâtre de Wiesbaden; puis il retourna à Francfort, où il était encore en 1861. Il y a donné, sans succès, son second opéra, dont il a écrit aussi les paroles, et qui a pour titre: *Die Weiber von Weinsberg* (les Femmes de Weinsberg). La partition de son opéra *le Prince Eugène*, réduite pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On connaît aussi des *Lieder* sous le nom de cet artiste.

SCHMIDT. Plusieurs musiciens de ce nom ne sont connus que par leurs ouvrages. Parmi eux on remarque:

I. *C. Schmidt,* pianiste qui paraît avoir vécu à Leipsick, et de qui l'on a : 1° Polonaise pour piano et cor ou alto; Leipsick, Peters. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 3° Grandes polonaises pour piano seul, nos 1 et 2; *ibid.* 4° Variations pour piano et cor, op. 6; *ibid.* 5° Thèmes variés pour piano seul, op. 4; *ibid.* 6° Trios pour trois voix d'hommes et piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

II. *J. Schmidt,* qui a publié plusieurs recueils de danses et de valses pour l'orchestre, à Hambourg, et qui ne semble pas être le même que *J. Schmidt,* auteur de quelques œuvres de quatuors et de trios pour violon, alto et basse, gravé à Vienne et à Offenbach.

III. *J.-H. Schmidt,* qui a publié, à Hanovre, des rondos et de petites pièces de piano, et que je crois être le même que *Joseph Schmidt,* auteur de cahiers de danses pour le piano qui ont paru dans la même ville.

IV. *L. Schmidt,* dont on a quelques œuvres pour le piano, publiés à Prague et à Leipsick.

V. *R. Schmidt,* clarinettiste qui a donné des concerts à Paris, en 1802, et qui a fait graver trois quatuors pour cet instrument, chez Leduc père.

VI. *Marie-Henri Schmidt,* ténor qui fut d'abord attaché au théâtre de Breslau, puis chanta sur celui de Leipsick, depuis 1837 jusqu'en 1844, à Hambourg, à Halle et à Detmold dans les années suivantes, et qui fut nommé régisseur de l'Opéra de Dresde, en 1847. Compositeur de musique facile, cet artiste a donné, au théâtre de Detmold, l'opéra-comique intitulé : *Henri et Fleurette*, représenté en 1846, et à celui de Dresde, en 1847, *Der Versiegelt Bürgermeister* (le Bourgmestre sous le scellé). On a aussi publié de sa composition : douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; douze *idem*, op. 2, *ibid;* quatre *idem*, op. 3, Brême, Hampe; trois *idem*, op. 4; Brunswick, Meyer.

SCHMIDTCHEN (Christophe-Benjamin). *Voyez* **SCHMIEDTCHEN.**

SCHMIEDEKNECHT (Jean-Mathieu), né à Brume, près de Gotha, vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé *Cantor* dans cette ville, en 1686, et mourut en 1727. Il s'est fait connaître par des éléments de musique intitulés : *Tyrocinium musices, das ist : Erster Anfang zur Singe-Kunst* (Noviciat de musique, c'est-à-dire principes de l'art du chant, etc.); Gotha, 1700, in-8° de cinq feuilles. Cette édition est la troisième : la quatrième a été imprimée à Gotha, chez Reyher, 1710, in-8° de onze feuilles. Le texte de ce catéchisme de musique, par demandes et réponses, est renfermé en vingt-trois pages; les six pages suivantes contiennent un dictionnaire abrégé des termes de l'art, et le reste est composé de leçons de solfége à deux voix. Ces leçons sont beaucoup plus étendues dans la quatrième édition que dans les précédentes.

SCHMIEDER (Henri-Théophile), docteur en droit, naquit vers 1760, et vécut d'abord à Erfurt. En 1786, il fut nommé premier lieutenant et quartier-maître dans le régiment de cuirassiers du comte de Belgarde, en Saxe; mais deux ans après, il quitta le service militaire, et se fixa à Mayence, où il se fit connaître comme poëte dramatique. De là, il alla à Manheim, d'où la guerre le chassa en 1797. Il se retira à Hambourg, et fut chargé de la direction du Théâtre-National d'Altona en 1800. Pendant son séjour à Mayence, il avait entrepris un journal de théâtre (*Allgemeine Theater-Journal ;* Mayence, 1792, in-4°), dont une seule année a été publiée. On a aussi de lui un almanach théâtral (*Theater Kalender*) pour les années 1799 et 1800, publié à Hambourg, en un volume in-12. Enfin, Schmieder a fait insérer dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 197) un article intitulé : *Quelques mots sur le chant d'opéra.*

SCHMIEDT (Sigefroid), compositeur, naquit à Suhl, dans la Saxe, vers 1756. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1786, il entra dans la maison de Breitkopf pour la correction des épreuves de musique; mais ses occupations en ce genre ne l'empêchèrent pas d'écrire quelques bons morceaux de chant et d'arranger beaucoup d'opéras en partitions réduites pour le piano. En 1796, il

établit lui-même une maison de commerce de musique, en société avec Rau : cette entreprise ne réussit pas, et Schmiedt retourna à Suhl, où il épousa la veuve d'un marchand de fer. Il mourut dans cette ville, en 1799. Ses ouvrages pour l'église, non publiés, sont : 1° *Les Bergers à la crèche*, oratorio. 2° Le psaume 67. 3° Le psaume 8. 4° Cantate : *Nun keine Thræne mehr* (Maintenant plus de larmes). 5° Ode : *Wer kann dich, grosser Gott*, etc. (Qui peut, grand Dieu, etc.). 6° Cantate : *Wenn Ich bin, o Schæpfer*, etc. (Quand je suis, ô Créateur, etc.). 7° Cantate de l'Ascension. Les productions imprimées de Schmiedt sont : 8° Morceaux pour le piano et le chant, première suite, Leipsick, Breitkopf, 1786. La deuxième suite a paru en 1788. 9° Trois sonates pour le piano, *ibid.*, 1787. 10° Anthologie des poésies de Langbain, mise en musique, *ibid.*, 1790. 11° Six petites sonates pour le clavecin, *ibid.*, 1788. 12° Hymne à la musique, de Schubart, à voix seule et piano, *ibid.*, 1792. 13° *Le Jubilé du dix-huitième siècle*, mélodrame historique et allégorique ; en partition réduite pour le piano, *ibid.*, 1794. Cet ouvrage est un des meilleurs de l'auteur. 14° Chant sur la tombe de la malheureuse reine de France Marie-Antoinette, *ibid.*, 1794. 15° Chansons joyeuses et sentimentales, *ibid.*, 1794. 16° Chansons à boire, avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1796.

SCHMIEDTCHEN (Chrétien-Benjamin), professeur de musique à Leipsick, vécut à la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode élémentaire pour le clavecin, intitulée : *Kurzgefasste Anfangsgrunde auf das Clavier fur Anfænger ;* Leipsick, Schwickert, 1781, in-4°.

SCHMITT (Laurent), violoniste distingué, naquit le 27 avril 1731, à Obertheres, près de Würzbourg. Après avoir fait ses premières études littéraires et musicales au couvent de Theres, il entra à l'âge de quinze ans dans la chapelle du prince de Greiffenklau, qui lui fit donner des leçons de violon par Enderle. En 1755, le prince Adam Frédéric de Würzbourg le prit à son service, et deux ans après, Schmitt entreprit un voyage en Allemagne et en Italie, et le continua pendant quatre ans. Pendant son séjour à Padoue, il reçut des leçons de Tartini. De retour de Würzbourg, il y eut, en 1774, le titre de maître de concerts et de directeur de la chapelle du prince. Il mourut dans cette position, en 1796, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

SCHMITT (Joseph-Adam), né le 29 juillet 1745, à Zell, en Franconie, reçut des leçons de Beyer, habile organiste, et obtint la place de cantor et de maître d'école à Versbach, où il mourut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Préludes pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés, n^{os} 1 à 6 ; Würzbourg, Kœl, 1798, in-fol. 3° Six duos pour deux flûtes, op. 2 ; Offenbach, 1788. Schmitt a laissé en manuscrit : 4° Petits préludes d'orgue. 5° *Te Deum.* 6° *Requiem.* 7° Plusieurs petites messes. 8° Un traité d'harmonie. 9° Une instruction sur l'art de jouer du violon. 10° Une autre pour le chant. 11° Un traité de la manière de placer la basse sous le chant, etc.

SCHMITT (Joseph), moine apostat, né dans le Rheingau, entra en 1766, à l'abbaye d'Eberbach, et y fit ses vœux ; mais, en 1780, il quitta son couvent, renonça à l'état ecclésiastique, et se retira en Hollande, où il se maria et établit un commerce de musique. Après vingt ans de séjour en Amsterdam, il retourna en Allemagne, devint chef d'orchestre du théâtre de Francfort, et mourut dans cette ville, en 1808. Il a publié de sa composition : 1° Six pièces de musique, savoir : deux symphonies, deux quatuors pour violon et deux quintettes, op. 1. 2° Symphonies à dix parties pour l'orchestre, op. 6, 12, 14. 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3. 4° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 5, 7, 11. 5° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, op. 9. 6° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 11. 7° Six trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 13. 8° Plusieurs concertos et concertinos pour divers instruments. 9° Plusieurs symphonies concertantes. 10° Duos pour deux violons, op. 8. 11° Principes de musique pour les commençants, Amsterdam. 12° Principes de violon, *ibid.*

SCHMITT (Nicolas), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris, en 1779, et par la protection du duc de Deux-Ponts, obtint la place de chef de la musique des gardes-françaises. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte, de la clarinette et du basson. Après la révolution, il fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres. Je l'ai connu, en 1802, premier basson au théâtre Montansier. Je crois qu'il mourut peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Airs italiens arrangés à huit parties, pour des instruments

à vent, liv. I et II, Paris. Pleyel. 2° Marches et pas redoublés à douze parties, *ibid.* 3° Trois quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *ibid.* 4° Duos pour deux flûtes, op. 7, 8, liv. I et II, *ibid.* 5° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 3, 4, Paris, Cochet. 6° Trois quintettes d'airs concertants arrangés pour clarinette, basson, deux altos et violoncelle, *ibid.* 7° Duos pour deux clarinettes, op. 14, 19, Paris, Pleyel. 8° Concertos pour basson et orchestre, n°s 1, 2, 3, Paris, Cochet. 9° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 2, *ibid.* 10° Airs variés pour deux bassons, Paris, Pleyel. 11° Divertissements pour deux cors et basson, *ibid.*

SCHMITT (Aloïs), professeur de piano et compositeur estimé en Allemagne, est né en 1789, à Erlenbach sur le Mein, dans la Bavière. Son père, qui fut appelé à Obernbourg, en qualité de *Cantor*, quelques années après sa naissance, lui donna une éducation libérale et lui enseigna la musique. A l'âge de quatorze ans, le jeune Schmitt était déjà considéré comme un virtuose sur le piano. Dans sa vingtième année, il devint élève d'André, d'Offenbach, pour la composition. En 1816, il s'établit à Francfort comme professeur de piano, et dès lors il commença à se faire connaître avantageusement par ses compositions pour cet instrument. Peu d'années après, il s'éloigna de Francfort pour se fixer à Berlin; mais bientôt après il fut appelé à Hanovre, en qualité d'organiste de la cour. Le produit de ses ouvrages et de ses leçons lui ayant procuré une situation aisée, il se démit de cet emploi, en 1829, et depuis lors il a vécu dans l'indépendance, à Francfort-sur-le-Mein. Au mois d'avril 1842, il a passé par Bruxelles et m'a fait une visite amicale dans laquelle il m'avait promis de rester quelques mois dans cette ville à son retour de Paris; mais il est retourné directement à Francfort, où il vivait encore en 1860. Habile harmoniste et musicien consciencieux, cet artiste estimable a écrit ses ouvrages dans le style solide de l'ancienne école, mais en y mettant le cachet de son individualité. Ses principaux ouvrages sont : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 36; Leipsick, Peters. 2° *Idem*, op. 46; Mayence, Schott. 3° Symphonie à grand orchestre intitulée *Tongemælde* (La peinture des sons); Offenbach, André. 4° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 70, 80, 81, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 63, Leipsick, Peters. 6° Concertos pour piano et orchestre, op. 14, 34, Offenbach, André. 7° Grand concerto, *idem*, op. 60; Vienne, Artaria. 8° Concertino (en *mi* mineur), Augsbourg, Gombart. 9° *Le Retour à Francfort-sur-le-Mein*, concertino, op. 75, Offenbach, André. 10° Concerto pour piano, op. 76, Vienne, Trentsensky. 11° Variations et rondeaux pour piano et orchestre, op. 13, 41, 101, Mayence, Schott; Offenbach, André; La Haye, Benster. 12° Variations pour piano et quatuor, op. 22, 25, Offenbach, André. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33; Mayence, Schott. 14° Sonates pour piano et violon, op. 27, 66; Leipsick, Peters; Vienne, Artaria. 15° Rondeaux, *idem*, op. 19; Leipsick, Hofmeister, op. 48, Mayence, Schott, op. 49, 50, *ibid.* 16° Sonates pour piano à quatre mains, op. 31, 39, 46, Offenbach, André; Leipsick, Hofmeister. 17° Beaucoup de rondeaux, variations, marches, polonaises, *idem.* 18° Sonates pour piano seul, op. 6, 7, 8; Bonn, Simrock; op. 10, 11, Offenbach, André; op. 14, Mayence, Schott; op. 78, Offenbach, André; op. 83, Hambourg, Bœhme; op. 84, *ibid.* 19° Beaucoup de rondeaux, études, fantaisies, variations, *idem.* 20° Des chants et chansons à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. 21° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec accompagnement de piano. Schmitt avait aussi en manuscrit quelques grandes compositions, telles que oratorios, symphonies, etc.

SCHMITT (Jacques), frère du précédent, est né en 1796, à Obernbourg. Élève de son frère pour le piano, il s'est fixé à Hambourg, en qualité de professeur de cet instrument, et a publié beaucoup de compositions instrumentales. Il a fait aussi représenter dans cette ville un opéra sérieux intitulé *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand). Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Variations pour le piano avec quatuor d'accompagnement, op. 22, 26, Offenbach, André. 2° Deux sonates pour piano et violon, op. 32, *ibid.* 3° Des rondeaux pour piano à quatre mains, op. 1, 3, Offenbach, André; op. 63, Hambourg, Cranz. 4° Marches, *idem*, op. 2, 17, *ibid.* 5° Variations, *idem*, op. 27, 28, 30, 45, 48, 58, 60, 65, *ibid.* 6° Sonates, *idem*, op. 31, 39, 46, *ibid.* 7° Polonaises, *idem*, op. 42, 57, *ibid.* 8° Sonates pour piano seul, op. 24, 25, 29, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, Hambourg, Bœhme. 9° Exercices et études pour le piano, op. 37, liv. I, II et III, *ibid.*, Bonn, Simrock; Paris, Richault. 10° Rondeaux, *idem*, op. 1, 9, 37, 50, Offenbach, André. 11° Variations, *idem*, op. 4, 7, 8, 12, 13, 14, 36, 41, 47, 90, Hambourg, Mayence et Offenbach.

SCHMITT (Georges-Aloïs), fils d'Aloïs, est élève de son père pour le piano, et de *Vollweiler* pour la théorie de la musique. Il passe en Allemagne pour un pianiste habile. Après avoir terminé ses études musicales, il a obtenu la place de maître de chapelle à Schwerin. Son opéra intitulé *Trilby* a été représenté à Francfort, en 1846. On a publié de sa composition un bon trio pour piano, violon et violoncelle (en *ut* mineur), op. 1, et quatre poëmes pour voix seule, avec piano, op. 2, Leipsick, Hofmeister.

SCHMITT (Guillaume-Arnold), pianiste de Berlin, s'est fait connaître par la musique d'un opéra intitulé : *Der doppel Prozess* (Le double procès), qui a été joué au théâtre de Kœnigstadt.

SCHMITTBAUER (Jean-Aloïs), compositeur, né à Stuttgart, en 1718, fut dirigé dans ses études musicales par Jomelli ; puis il s'établit à Rastadt. En 1772, il fut appelé à Carlsruhe, en qualité de maître de chapelle du grand-duc de Bade, et continua de résider dans cette ville jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1809. Il avait atteint l'âge avancé de quatre-vingt-onze ans. Bien qu'âgé de soixante et douze ans, il avait été chargé d'enseigner la musique aux étudiants de l'Institut de Carlsruhe, parmi lesquels il avait formé quelques bons élèves. Il jouait bien de l'harmonica, et en construisait de très-bons qui sont encore recherchés en Allemagne. C'est à ses leçons que sa propre fille et madame Kirchgasser furent redevables de leur habileté sur cet instrument. Schmittbauer a joui, dans la Souabe et dans les contrées rhénanes, de la réputation d'un compositeur distingué. On cite de lui : 1° Messe solennelle, exécutée à Cologne, en 1776. 2° Autre messe solennelle, à Spire, 1781. 3° *Stabat Mater* en 1774. 4° Cantate de Pâques intitulée : *Die Freunde am Grabe des Erlœsers* (Les amis à la tombe du Sauveur). 5° *Neue Kirchen Melodien mit untergelegten deutschen Texte* (Nouvelles mélodies d'église avec un texte allemand), contenant quatre messes, deux vêpres, quatre antiennes de la Vierge, deux *Ave Maria,* à quatre voix sans orchestre ; Carlsruhe, Müller. 6° Nouveaux chants pour les écoles primaires, avec orgue ou piano ; Carlsruhe, Braun. 3° Trois symphonies à huit parties, op. 2 ; Offenbach, André. 8° Symphonie à grand orchestre, pour le mariage de l'électeur de Bavière ; Heilbronn, 1799. 9° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 3 ; Leipsick, Schwickert. 10° Trios pour flûte, violon et basse. 11° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse ; Offenbach, André. 12° Vingt-quatre préludes et conclusions pour l'orgue ; Heilbronn, 1797. 13° *Lindor et Ismène,* opéra, à Carlsruhe. 14° *Les Bergers d'Arcadie,* idem. 15° *Endymion,* idem. 16° *Hercule,* idem. 17° Plusieurs cantates.

SCHMOLL (Frédéric), organiste à Gronstadt, près de Worms, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition ; 1° Six sonatines pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Trois sonates pour les mêmes instrument, op. 2 ; Spire. 3° Trois, *idem,* op. 3 ; *ibid.* En 1790, Schmoll fut appelé comme organiste à Kircheim-Poland, petite ville de Bavière, près du Mont-Tonnerre : il y mourut en 1792. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit, de cet artiste, six préludes pour l'orgue, à deux claviers manuels et clavier de pédales.

SCHMUGEL (Jean-Christophe), savant musicien, né en 1726, vraisemblablement dans le Hanovre, était, en 1762, organiste à Lauenbourg. Peu de temps après, il accepta la place d'organiste à Mœlln, petite ville du Danemark, dans le duché de Lauenbourg. Il mourut d'apoplexie, dans l'exercice de ses fonctions, le 21 octobre 1798. On a imprimé de sa composition : 1° Préludes, fugues et autres pièces pour l'orgue, op. 1 ; Berlin. 2° *Sing- und Spieloden* (Odes à chanter et à jouer) ; Leipsick, 1762, in-4°. 3° *Ode auf Hamburger Wohl* (Ode sur la prospérité de Hambourg) ; Hambourg, 1766.

SCHNABEL (Joseph-Ignace), né le 24 mai 1767, à Naumbourg, en Silésie, était fils d'un chantre de l'église catholique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de la musique, du violon et du piano dès sa sixième année ; mais à l'âge de huit ans, Schnabel tomba dans la Queiss, où il faillit se noyer, et perdit l'ouïe. Il fallut alors renoncer à lui faire continuer l'étude de la musique, et ses parents prirent la résolution de l'envoyer au collége pour qu'il suivît ensuite les cours de théologie. Conduit à Breslau, en 1779, il y fréquenta le gymnase catholique ; mais après avoir fini sa sixième, sa surdité l'empêcha de continuer ses études, et par les conseils de son oncle maternel, il retourna à Naumbourg. Deux ans après, il recouvra tout à coup l'ouïe et cultiva de nouveau la musique ; ses progrès dans cet art lui firent obtenir une place d'instituteur à Paritz, village près de Naumbourg. C'est dans ce lieu qu'il acquit des connais-

sances étendues dans son art, par la lecture des œuvres classiques et des meilleurs traités de théorie. Assez habile dans le mécanisme de plusieurs instruments, il entreprit de former un orchestre avec vingt-cinq ou trente jeunes paysans dont l'instruction lui était confiée, et ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût faire exécuter par ces jeunes gens des symphonies de Haydn et de Mozart. Le style de ces grands artistes devint dès lors son modèle dans ses compositions. C'est à cette époque qu'il écrivit ses premières messes, des offertoires, des graduels et des vêpres qu'on exécute encore à Naumbourg, Lœwenberg, Greiffenberg et autres villes de la Silésie.

Schnabel avait atteint l'âge de trente ans et n'était connu que dans le canton de la Silésie qu'il habitait, lorsqu'il prit, en 1797, la résolution de se fixer à Breslau, et d'y chercher l'emploi de ses talents. Le 5 mai de la même année, il y obtint la place d'organiste à l'église de Sainte-Claire, et peu de temps après, celle de premier violon à Saint-Vincent. Alors une nouvelle carrière s'ouvrit devant lui par les occasions qu'il eut d'y faire entendre ses compositions, par ses liaisons avec quelques artistes distingués, et surtout par les conseils qu'il reçut de Fœrster, homme d'expérience et de mérite. En 1799, il publia trois messes à quatre voix et petit orchestre, et fit exécuter un grand oratorio de sa composition dans l'église de la Madeleine. Ces œuvres fixèrent sur lui l'attention publique. Ils furent suivis de deux grandes cantates dont une fut exécutée, en 1803, au jubilé de cent ans de l'université Léopoldine. Schnabel avait été appelé à la place de premier violon de l'orchestre du théâtre ; mais blessé de ce que Charles-Marie de Weber lui fut préféré, en 1804, pour la direction de cet orchestre, il donna sa démission, et pendant toute la durée du séjour de l'auteur de *Freyschütz* à Breslau, il y eut entre ces deux artistes un invincible éloignement. Schnabel fut bientôt après dédommagé du désagrément qu'il avait éprouvé au théâtre, par sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il reçut le 1er avril 1805. Il célébra sa prise de possession de cet emploi par ses *Lamentations de Jérémie*, considérées comme un de ses meilleurs ouvrages. Après la mort de Janitscheck, en 1806, il fut aussi chargé de la direction des concerts d'hiver, et deux ans après, il fonda les concerts d'été, à Liebich, lesquels ont subsisté jusqu'en 1823, et dont Berner a eu la direction après Schnabel.

Chargé par le gouvernement prussien de visiter la Silésie pour y remplir plusieurs missions relatives à la musique, Zelter arriva à Breslau, en 1811. La fondation d'une école normale pour les instituteurs était un des objets de son voyage : Schnabel et Berner lui parurent les hommes les plus capables d'y remplir les places de professeurs de musique. Sur son rapport, ils furent appelés tous deux à Berlin, en 1812, et dans leur excursion ils se lièrent d'une étroite amitié qui ne se démentit jamais. Pendant son séjour dans la capitale de la Prusse, Schnabel fit exécuter une de ses messes dans une église catholique, et cet ouvrage ayant obtenu l'approbation des artistes, on lui offrit la place de directeur de musique de cette église ; mais il préféra retourner à Breslau, en visitant Wittenberg, Leipsick et Dresde. Bientôt après, il reçut sa nomination de professeur de musique du séminaire des instituteurs catholiques, puis celle de directeur de musique de l'université et de l'Institut de musique d'église qui y était attaché. Le reste de sa carrière s'écoula dans le paisible exercice de ses fonctions. Cependant, soit qu'un pressentiment de sa fin prochaine l'eût troublé, soit qu'il sentit ses forces diminuer, il se démit de sa place de professeur du séminaire et de celle de directeur des concerts, au commencement de 1831. Le 15 juin de la même année, il tomba malade, et les progrès du mal furent si rapides, qu'il expira le lendemain, à l'âge de soixante-quatre ans. Ainsi que Mozart, son modèle de prédilection, il travaillait à un *Requiem* lorsque la mort le surprit, et n'eut pas le temps de le terminer.

Schnabel a joui de la réputation de grand musicien et de compositeur distingué, dans toute la Silésie ; mais il est peu connu hors de son pays, même en Allemagne. Ce que j'ai vu de ses ouvrages m'a prouvé qu'il écrivait avec pureté, et que sa pensée est en général douce, noble et gracieuse, mais qu'elle manque de nerf et d'originalité. Son caractère était, dit-on, rempli de bienveillance ; jamais on ne l'entendit émettre des opinions de blâme sur les œuvres des autres artistes ; mais sa sensibilité était excessive et la moindre critique de ses ouvrages lui causait un vif déplaisir. Il s'était fait beaucoup d'amis par l'aménité de ses manières, et sa fin imprévue fut un sujet de deuil pour toute la ville de Breslau. Hoffmann a donné une biographie détaillée de cet artiste estimable dans son *Lexique des musiciens de la Silésie ;* Kahlert en a fait in-

sérer une autre dans la *Gazette musicale de Leipsick;* enfin, il en a été publié une troisième chez Leuckart, à Breslau.

Les ouvrages publiés par Schnabel sont ceux dont les titres suivent : 1° Huit pièces pour trois cors, trompette et deux trombones; Breslau, Fœrster. 2° Marche pour huit trompettes, et pièces pour sept trompettes et timbales; *ibid.* 3° Concerto pour clarinette; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Quintette pour guitare, deux violons, alto et violoncelle; Breslau, Fœrster. 5° Messe latine et allemande (en *mi* bémol) à quatre voix, orchestre et orgue; *ibid.* 6° *Idem* (en *la* bémol) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, quatre cors et orgue; *ibid.* 7° *Idem* (en *fa* mineur) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux cors et orgue; *ibid.* 8° Messe solennelle (en *ré*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 9° *Missa quadragesimalis* à quatre voix; Breslau, Leuckart. 10° *Graduale in nativitate Domini 4 vocibus, 2 viol., 2 violis, 2 ob., 2 corn., 2 clarinis, tympanis et organis;* Breslau, Fœrster. 11° *Tria gradualia 4 voc., orchestra et organo;* Breslau, Gruss, Barth et compagnie. 12° Offertoire (en *ut*) à quatre voix et orchestre; Breslau, Leuckart. 13° Offertoire (en *fa*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 14° *Alma Redemptoris* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 15° *Ave Regina,* idem; *ibid.* 16° *Regina cœli,* pour deux soprani, contralto, ténor et basse, petit orchestre et orgue; Breslau, Leuckart. 17° Psaume pour quatre voix d'hommes; *ibid.* 18° *Hymni sex faciliores, 4 voc., 2 viol., 2 ob., 2 corn. et organo;* Breslau, Fœrster. 19° *Hymni 4 vespertini, 4 voc. et orch.;* Breslau, Leuckart. 20° *Hymnus* (*Veni creator Spiritus*), *4 voc. et orch.;* ibid. 21° *Hymnus* (*Veni Sancte Spiritus*), idem; *ibid.* 22° *Salve Regina* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 22° *Vesperæ de confessore* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 24° Marche pour des voix d'hommes et instruments à vent; *ibid.* 25° Plusieurs recueils de chants à quatre voix d'hommes; Breslau, Fœrster et Leuckart. 26° Chants à voix seule et piano; *ibid.* Schnabel a laissé en manuscrit : 27° Cantate pour l'ouverture de la synagogue, sur un texte hébreu. 28° Cantate pour le troiscentième anniversaire de la fondation de l'université de Breslau. 29° Cantate pour l'installation de l'évêque Emmanuel D. Schimowsky. 30° Chant funèbre sur la mort de la reine de Prusse, exécuté le 30 août 1810. 31° Quatre messes à quatre voix et orchestre. 32° *Kyrie* et *Gloria,* idem. 33° *Requiem* et *Dies iræ.* 34° Petit *Requiem.* 35° Six vêpres complètes. 36° Station pour la fête du saint Sacrement. 37° Neuf lamentations et neuf répons de la semaine sainte. 38° Quatorze graduels. 39° Vingt hymnes et antiennes parmi lesquels se trouve un *Ave maris stella,* considéré comme un des plus beaux ouvrages de l'auteur. 40° Douze offertoires, dont un pour ténor solo, violon obligé et orchestre. 41° Quatre litanies. 42° Deux *Te Deum.* 43° *Ecce quomodo moritur justus,* exécuté le jeudi saint à la cathédrale de Breslau. 44° Deux *Pange lingua.* 45° Deux *Salve Regina.* 46° *Regina cœli.* 47° Quelques morceaux de musique pour des instruments à vent.

SCHNABEL (Joseph), fils aîné du précédent, né en 1793, apprit fort jeune la musique, le violon, le piano et l'orgue, sous la direction de son père. A l'âge de neuf ans, il chanta au théâtre de Breslau, le 10 février 1802, le rôle du premier enfant dans la *Flûte enchantée,* de Mozart, et se fit remarquer par son intelligence. Pianiste distingué, violoniste de mérite et compositeur agréable, il a d'abord été placé en qualité de professeur de musique à Borkau, près de Glogau, puis a été nommé organiste de la cathédrale de cette ville. Sa faible santé ne lui a pas permis de donner à ses travaux autant d'activité que son père. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri sur des motifs de *Jessonda,* pour piano et violon; Glogau, Günther. 2° Exercices pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur l'air allemand *An Alexis,* pour piano seul; Breslau, Fœrster. 4° Variations sur l'*Invitation à la valse* de Beethoven; Glogau, Günther. 5° Chants pour soprano, contralto et ténor, avec accompagnement de piano; Breslau, Leuckart. 6° Six chants à voix seule avec piano; Glogau, Günther.

SCHNEGASS (Cyriac), en latin **SNEGASSIUS**, d'abord magister et adjoint de la surintendance de Gotha, à Friedrichsroda, puis pasteur dans le même lieu, nous apprend, dans l'avis au lecteur de la deuxième édition de son *Manuel de musique,* publié en 1596, qu'il faisait alors le jubilé de la cinquantième année de son âge, d'où il suit qu'il était né en 1546. Il mourut dans le même lieu, le 23 octobre 1597. On a de ce savant deux recueils de psaumes, dont les dates sont inconnues, et quarante motets de Noël et du nouvel an, à quatre voix,

publiés à Erfurt, chez George Baumann, en 1595, première et deuxième parties. Cette collection ne renferme que quelques motets de Schnegass; les autres sont de Joachim de Burck, de Jean Steuerlin et de Philippe Avenarius. Schnegass est surtout connu comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Nova et exquisita monochordi dimensio;* Erfurt, 1590, deux feuilles in-8°. C'est le plus ancien ouvrage imprimé sur cette matière. 2° *Isagoges musicæ libri duo, tam theoricæ quam practicæ studiosis inservire jussi. Annexo ad finem tractatulo, ex poetica desumto ; paucisque de canendi elegantia observationibus : nec non solmisandi exercitio;* Erfurt, 1591, in-8° de six feuilles et demie. Une deuxième édition de ce traité élémentaire a été publiée à Erfurt, en 1596, sans nom de lieu au frontispice, mais avec ces mots à la fin de l'*Index : Erphordiæ Georgius Baumann excudebat anno salutis* 1696, in-8° de douze feuilles. La préface du livre et la manie de citations grecques de l'auteur indiquent du pédantisme : cependant l'ouvrage est écrit avec simplicité, et les définitions ont autant de concision que de clarté. Les exemples sont tous en canons à deux voix et bien écrits. 3° *Deutsche Musica fur die Kinder und andere*, etc. (Musique allemande pour les enfants et autres qui n'entendent pas le latin, et qui pourtant désirent apprendre à chanter suivant les règles de l'art, par demandes et réponses expliquées avec des exemples choisis); Erfurt, Georges Baumann, 1592, petit in-8° de quarante-huit pages. Une deuxième édition de cet opuscule a paru en 1594, chez le même imprimeur.

SCHNEIDER (André), bon facteur d'orgues, né en Silésie, vers le milieu du seizième siècle, a réparé plusieurs anciens instruments, et a construit, en 1595, l'orgue de la cathédrale d'Ulm, en société avec les célèbres facteurs aveugles Conrad Schott et Pierre Grünewalder, de Nuremberg.

SCHNEIDER (Conrad-Michel), directeur de musique et organiste à Ulm, vers 1730, a publié de sa composition six suites de pièces de clavecin ou exercices (*Clavier-Uebung*), qui ont paru successivement à Augsbourg chez Jacques-André Friderich et chez Lotter. La sixième partie a paru à Augsbourg, chez Léopold, en 1741.

SCHNEIDER (Jean), bon organiste, né à Lauter, près de Cobourg, le 17 juillet 1702, apprit les éléments de la musique chez Müller, instituteur et organiste de ce lieu, puis alla continuer ses études sous la direction de Reinmann, maître de chapelle à Saalfeld, et enfin reçut à Leipsick des leçons de J.-S. Bach, de Graun et de Graf. De retour à Saalfeld, il y fut nommé, en 1721, organiste et premier violon de la cour. Cinq ans après, il reçut sa nomination de premier violon de la chapelle de Weimar; et au mois de décembre 1729, il accepta la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Leipsick. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée vers 1775. Bon fuguiste, dans le style de la grande école allemande, il se faisait encore admirer dans sa vieillesse. Ses compositions pour l'église sont restées en manuscrit.

SCHNEIDER (François), né en 1737, à Pulkau dans la Basse-Autriche, où son père était maître charpentier, apprit dès son enfance les principes de la musique et du violon, du clavecin, de l'orgue et de plusieurs instruments à vent. A l'âge de seize ans, il fut appelé à remplir la place de sous-maître à l'école de Weitzendorf, et quelque temps après, on lui confia celles de *Cantor* à Pulkau, à Rætz et à Pæggstall; enfin, on le nomma suppléant d'Albrechtsberger dans les fonctions d'organiste au couvent de Melk. Les conseils de cet habile maître achevèrent de développer ses talents comme organiste et compositeur. Plus tard, il obtint la direction du chœur à Saint-Polten, où il eut une heureuse vieillesse et mourut le 5 février 1812. Schneider a laissé en manuscrit dans les archives de l'abbaye de Melk ses compositions pour l'église où l'on compte cinquante messes, dont plusieurs solennelles, quinze *Requiem*, cinquante-trois motets, trente-quatre graduels, douze litanies, vingt-sept chants funèbres, des hymnes, vêpres, *Te Deum, Salve Regina*, cantates, répons, *Ecce panis, Tantum ergo* , lamentations , séquences , psaumes, *Asperges, Vidi aquam, Regina cœli, Alleluia, Veni Sancte Spiritus,* dans lesquels on remarque un style facile et naturel. On n'a imprimé de ses ouvrages que six pièces pastorales pour l'orgue, op. 1 ; Vienne, Haslinger.

SCHNEIDER (Georges-Laurent), né en 1765, à Burgpreppach, dans la Franconie, fut un des musiciens les plus précoces cités dans l'histoire de l'art, car après avoir achevé ses études au collége de Nuremberg, il fut nommé directeur de la musique de la princesse Hohenlohe-Ingelfingen, à Hildburghausen, à l'âge de treize ans. En 1792, il reçut sa nomination de directeur de musique à Cobourg. Il occupait encore cette place en 1829. Il fit jouer à Co-

bourg, en 1798, *la Noce au bain*, opéra dont la partition est restée en manuscrit, et en 1800, *Alkool*, opéra-comique. Ses compositions imprimées sont : 1° Symphonie à grand orchestre, Manheim, Gœtz. 2° Concerto pour piano et orchestre (en *ut*), Heilbronn, 1794. 3° Trois sonates pour piano, la première avec violon et violoncelle ; la deuxième avec alto et violoncelle ; la dernière avec violon et deux cors ; Augsbourg, 1797. 4° Chansons pour les enfants avec accompagnement de piano ; Offenbach, 1798. 5° Plusieurs autres recueils de chansons qui ont eu beaucoup de succès en Allemagne. En 1827, Schneider a fait exécuter à la grande fête musicale de Cobourg plusieurs morceaux de sa composition, et dans une autre fête donnée en 1829, il a fait exécuter une ouverture à deux orchestres dans laquelle il avait introduit le choral : *Eine feste Burg ist unser Gott*. Il vivait encore à Cobourg en 1837, et était âgé de soixante-douze ans.

SCHNEIDER (Georges-Abraham), ou, suivant d'autres renseignements, **GOTTLIEB-ABRAHAM**, naquit à Darmstadt, le 19 avril 1770, de parents pauvres, et reçut son éducation chez le musicien de la ville. Devenu son beau-père, le *Cantor* Portmann lui donna ensuite des leçons d'harmonie ; puis Schneider fut admis comme hautboïste dans un régiment hessois. Son mérite l'ayant fait entrer ensuite dans la musique de la cour, il put se livrer à la composition et fut bientôt avantageusement connu. Vers 1790, il passa au service du duc de Mecklenbourg, puis il fut pendant quelques années membre de la musique du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Après la mort de ce prince, il entra dans la chapelle du roi, à Berlin. En 1825, il reçut sa nomination de chef d'orchestre de l'opéra et, en même temps, celle de directeur du chœur de musique de la garde royale. Il est mort dans cette ville, le 19 janvier 1839. On a de cet artiste beaucoup de compositions instrumentales et vocales, imprimées et manuscrites, parmi lesquelles on cite : 1° *Les Pèlerins de Golgotha*, oratorio. 2° *Aucassin et Nicolette*, opéra représenté à Berlin. 3° *Cardillac*, mélodrame. 4° Quelques messes avec orchestre. 5° Un *Stabat Mater*. 6° Un *Magnificat*. 7° Quelques cantates, entre autres sur la mort de la reine de la Prusse, en 1810. 8° Symphonie à grand orchestre, op. 9 ; Augsbourg, Gombart. 9° Six entr'actes, *idem*, op. 77 ; Leipsick, Hofmeister. 10° Ouverture à grand orchestre, op. 60 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Symphonie concertante pour deux flûtes, op. 60 ; Augsbourg, Gombart. 12° *Idem* pour violon et alto, op. 19 ; *ibid.* 13° *Idem* pour deux flûtes, op. 21 ; *ibid.*, op. 25, Bonn, Simrock. 14° *Idem* pour flûte et hautbois, op. 88 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 107, Bonn, Simrock, 15° *Idem* pour clarinette et basson, op. 106, 107 ; *ibid.* 16° Six pièces en harmonie à six parties, op. 8 ; Augsbourg, Gombart. 17° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3 ; *ibid.* 18° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 10, 14, 20, 65, 68 ; Bonn, Simrock ; Berlin, Schlesinger. 19° Duos pour deux violons, op. 4, 16, 23, 25, 44, 46, 54 ; Augsbourg, Gombart ; Offenbach, André ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 20° Concerto pour alto, op. 20 ; Augsbourg, Gombart. 21° Duos pour violon et alto, et alto et violoncelle, op. 15, 30 ; *ibid.* 22° Concertos pour flûte, op. 12 ; *ibid.* ; op. 53, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 63, Berlin, Schlesinger ; op. 82, 83, Leipsick, Hofmeister ; op. 100, Bonn, Simrock. 23° Quintettes pour flûte, violons, alto et basse, op. 17 ; Augsbourg, Gombart ; op. 37, Berlin, Schlesinger ; op. 49, Leipsick, Peters ; op. 54, 55, Offenbach, André. 24° Quatuors pour flûte, op. 5, 11, Augsbourg, Gombart ; op. 40, Offenbach, André ; op. 47, 50, Leipsick, Peters ; op. 51, 52, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 62, 69, Berlin, Schlesinger ; op. 71, Leipsick, Peters ; op. 76, Leipsick, Hofmeister. 25° Quatuors pour quatre flûtes ; Hambourg, Bœhme. 26° Trios pour trois flûtes, op. 26 ; Augsbourg, Gombart. 27° Trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 81 ; Leipsick, Hofmeister. 28° Duos pour deux flûtes, op. 6, 18, 21, 22, 24, 27, 32, 36, 41, 42, 46, 55, 61, 78, 79, 91 ; Augsbourg, Gombart ; Bonn, Simrock ; Leipsich, Breitkopf, Peters ; Berlin, Schlesinger. 29° Concertos pour clarinette, op. 66 ; Berlin, Schlesinger ; op. 84, Leipsick, Hofmeister ; op. 103, Bonn, Simrock. 30° Quatuors pour clarinette, op. 64 ; Berlin, Schlesinger. 31° Concertos pour cor anglais, op. 90 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 105, Bonn, Simrock. 32° Concertos pour hautbois, op. 87 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 102, Bonn, Simrock. 33° Concertos pour basson, op. 67 : Berlin, Schlesinger ; op. 85, Leipsick, Hofmeister ; op. 104 ; Bonn, Simrock. 34° Quatuors pour basson, op. 43 ; Offenbach, André. 35° Concertos pour cor, op. 86 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 101, Bonn, Simrock.

SCHNEIDER (Michel), né en 1780, à Gœresried, près de Füssen, en Bavière, apprit la musique comme enfant de chœur à la cathédrale d'Augsbourg, et commença ses études

littéraires au collége de cette ville; puis il les continua dans un couvent de Memmingen, et, enfin, et les acheva à l'université de Landshut. En 1803, le magistrat d'Ingolstadt le nomma directeur du chœur de l'église paroissiale de la ville; mais peu de temps après, un décret du roi de Bavière l'appela aux fonctions de professeur dans une école primaire. On cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° Cantate exécutée à l'occasion de la bénédiction des drapeaux de la garde civique, le 27 janvier 1808. 2° *Le Jour de naissance, ou le Fantôme,* opéra de Kotzebue. 3° Chœur pour la tragédie de *Lanassa*. 4° Motets en canons.

SCHNEIDER (JEAN-GEORGES-GUILLAUME), connu en Allemagne sous le nom de **WILHELM SCHNEIDER DE BERLIN**, naquit le 5 octobre 1781, à Rathenau dans le Brandebourg, et reçut de son père, organiste en ce lieu, son instruction musicale. Destiné à faire des études de théologie, il fréquenta le gymnase de Berlin, puis l'université de Halle. Dans cette dernière ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Türk pour la composition. Ses études terminées, il se fixa à Berlin où il se livra à l'enseignement de la musique, brilla dans les concerts par son habileté sur le piano, et publia ses compositions. Artiste de talent, il aurait sans doute étendu sa réputation dans les pays étrangers, s'il n'était mort à la fleur de l'âge, le 17 octobre 1811. *L'Annuaire musical*, dont il a paru deux années à Penig (1803 et 1805), sous le titre de : *Musikalisches Taschenbuch*, et avec les pseudonymes de Jules et Adolphe Werden, est l'ouvrage de Schneider, qui y a inséré des chansons allemandes et de petits morceaux de piano d'un style élégant. Pour la seconde année, il eut pour collaborateur Frédéric-Théodore Mann. Schneider a publié de sa composition : 1° Grande fantaisie pour piano et orchestre, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisies pour piano seul, op. 1. 5, 6, 7, 18, 12; *ibid.* 3° Variations *idem,* op. 3, 13, 14, 15; Leipsick, Peters; Berlin, Schlesinger. 4° Valses pour le piano; Leipsick, Peters; Berlin, Lischke. 5° Grandes marches *idem,* op. 8, 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Mélodies des meilleures chansons de commerce (Sociétés d'étudiants); Halle, 1802. 7° *Ilse,* mélodrame à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* 8° Chansons allemandes à voix seule et piano, op. 11; *ibid.* 9° Recueil de chants rassemblés après la mort de l'auteur; Berlin, Schlesinger. Le dernier ouvrage de Schneider est un trio pour trois pianos dont on a fait beaucoup de cas, mais qui ne paraît pas avoir été publié.

SCHNEIDER (GUILLAUME), organiste et directeur de musique à la cathédrale de Mersebourg, et aussi professeur de chant au gymnase de cette ville, est né le 21 juillet 1783, à Neudorf, près d'Annaberg. Musicien instruit, bon organiste et compositeur distingué, il jouissait en Allemagne d'une réputation méritée. Il est mort à Mersebourg, le 9 octobre 1843. Au nombre de ses œuvres de musique pratique, on remarque : 1° Ouverture facile pour piano, flûte, violon et violoncelle; Leipsick, Hofmeister. 2° Douze variations sur un thème favori pour piano, flûte, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Variations pour piano à quatre mains; *ibid.* 4° Choix de préludes d'orgue dans les tons majeurs et mineurs, première et deuxième parties; *ibid.* 5° Cinquante préludes pour l'orgue; Halle, Kummel. 6° Le *Pater noster* et les actions de grâces du soir, avec accompagnement d'orgue ou de piano; Leipsick, Hofmeister. 7° Cent vingt-sept préludes courts et faciles pour l'orgue, à l'usage des organistes commençants; Meissen, 1829, in-4° obl. 8° *Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedenen Formen, in* 50 *Vorspielen über* 90 *der gangbarsten Kirchenmelodien,* etc. (Instruction pour les préludes de choral avec une mélodie traitée sous différentes formes, consistant en cinquante préludes sur quatre-vingt-dix des mélodies chorales les plus usitées; suivie de l'analyse et d'une indication instructive de leur arrangement, ainsi que d'une instruction pour tirer et pousser les registres de l'orgue); Halle, Kummel, 1829, in-4°. M. Schneider a montré beaucoup d'activité dans ses travaux relatifs à la littéraire de la musique : on en peut juger par la liste suivante des ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour : 1° *Was hat der Orgelspieler beim Gottesdienst zu beobachten* (Ce que l'organiste doit observer dans l'office divin); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-8° de cent et une pages. 2° *Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Instruction pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, l'apprécier et l'améliorer); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-4° de quatre-vingt-dix-pages. 3° *Gesanglehre für Land- und Bürgerschulen,* etc. (Méthode de chant pour les écoles des villes et de la campagne); Halle, Ruff, 1825, grand in-4° de soixante-douze pages. 4° *Musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienst, Zunachst für Land-*

schullehrer, Organisten und Cantoren (Guide musical de l'office de l'église, à l'usage des maîtres d'école organistes et *Cantors*); Halle, Ruff, 1826, in-4° de quatre-vingt-quatre pages. 5° *Ausführliche Beschreibung der grossen Dom-Orgel zu Merseburg*, etc. (Description détaillée du grand orgue de la cathédrale de Mersebourg, suivie de son plan, etc.); Halle, Kummel, 1829, in-8° de trente-deux pages. 6° *Choral-Kenntniss, nebst Regeln und Beispielen zu richtigen Vortrag des Altargesanges* (Connaissance du choral, avec des règles et des exemples pour la bonne exécution du chant à l'autel); Leipsick, Th. Hennings, 1833, in-4° de cinquante-six pages. 7° *Instructive Wegweiser zur Præludirkunst für angehende Orgelspieler* (Introduction à l'art de préluder pour l'organiste commençant); Halle, Kummel, 1833, in-4° oblong de cinquante-neuf pages. 8° *Musikalische Grammatik oder Handbuch zur Selbststudium der musikalischen Theorie, in welchem das Logier'sche System theilweise mit den frühern Zweckgemæss verbunden ist* (Grammaire musicale ou manuel pour étudier soi-même la théorie de la musique, etc.); Dresde et Pirna, R. Friese, 1834, in-4° de quatre-vingt-douze pages. 9° *Historischtechnische Beschreibung der musikalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfanges und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen*, etc. (Description historique et technique des instruments de musique, de leur ancienneté, de leur sonorité et construction, de leurs inventeurs, etc.); Neiss et Leipsick, Th. Hennings, 1834, in-8° de cent trente et une pages avec onze planches. 10° *Das moduliren, oder leicht fassliche Anweisung durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntisten Tonarten aus Zuweischen* (La modulation, ou instruction facile à comprendre, pour passer promptement et naturellement dans les tons voisins et éloignés au moyen d'un seul accord); Leipsick, Frise, 1834, in-8° de trente et une pages. L'accord employé par Schneider pour les transitions est toujours celui de septième diminuée ou l'un de ses dérivés; il en résulte trop d'uniformité dans ses formules. 11° *Die Orgelregister, deren Entstehung, Name, Bau, Behandlung, Benutzung, und Mischung* (Les registres de l'orgue, leur origine, leurs noms, leur construction, la manière de les traiter, leur usage et leurs combinaisons); Leipsick, R. Friese, 1835, in-8° de soixante-dix-huit pages. 12° *Musikalischer Führer für diejenigen welche den Weg zum Schulfach betreten und sich auf dasselbe vorbereiten wollen* (Le conducteur musical pour quiconque veut pénétrer dans le domaine de l'art et s'y préparer lui-même); Neiss, Hennings, 1835, in-8°. M. Schneider a donné aussi dans la trente-quatrième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 89 et suivantes), un article sur la construction de l'orgue, intitulé: *Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbau.*

SCHNEIDER (Jean-Chrétien-Frédéric), écrivain sur la musique et compositeur célèbre, est né le 3 janvier 1786, à Waltersdorf, près de Zittau. Son père (Jean-Gottlob Schneider), simple tisserand de coutil, était devenu assez habile sur l'orgue, par un penchant irrésistible pour la musique, et avait obtenu la place d'organiste de Waltersdorf. En 1788, il échangea cette position contre celle d'instituteur et d'organiste à Gersdorf, qui dépendait aussi du conseil de Zittau. Il y est mort le 3 mai 1840. Ce fut en ce lieu que Frédéric Schneider commença l'étude de la musique, à l'âge de quatre ans, sous la direction de son père. Ses progrès furent si rapides, qu'on l'employait aux fonctions d'organiste de la commune avant que ses pieds pussent atteindre aux pédales. Dès l'âge de huit ans, il écrivait déjà ses idées de composition, et jouait les sonates de Mozart sur le piano. Une troupe de comédiens ambulants lui ayant fourni l'occasion d'entendre *la Flûte enchantée* de ce grand homme, et son père l'ayant mené à Dresde pour y entendre une grande musique d'église, il sentit ses facultés se développer, et son amour pour l'art devint une véritable passion. Il avait atteint sa douzième année, lorsque son père l'envoya au gymnase de Zittau pour y faire des études littéraires. Les concerts de cette ville excitèrent son émulation, et l'engagèrent à se livrer avec ardeur à l'étude du piano, dans l'espoir de s'y faire entendre; mais ce plaisir lui fut refusé, nonobstant les témoignages honorables que le *Cantor* Schœnfeld et l'organiste Unger donnaient à son talent. Ce dernier était devenu son maître pour l'orgue et lui enseignait à traiter sur cet instrument la fugue à quatre parties. Découragé par l'échec qu'il venait d'éprouver, Schneider eût peut-être abandonné la musique, quoiqu'il eût déjà écrit plusieurs morceaux pour des instruments à vent et quelques messes dans le style de Haydn, si une circonstance heureuse n'était venue ranimer son zèle. En 1803, *la Création du monde*, de Haydn, fut exécutée avec pompe à Zittau; M. Lingke, avocat et propriétaire, près de Gœr-

litz, s'était rendu à cette solennité; il y fit la connaissance de Schneider, et sur l'invitation de Schœnfeld, il le prit sous sa protection. Amateur passionné de musique, ce M. Lingke était lié d'amitié avec la plupart des personnes de distinction qui cultivaient cet art à Gœrlitz: il leur présenta son jeune protégé, sut les intéresser à lui, et parvint à lui procurer les moyens de se faire entendre dans les concerts publics. Les encouragements donnés à cette époque au jeune artiste dans les journaux, particulièrement dans le recueil mensuel de la Lusace supérieure, rédigé par Knebel, de Gœrlitz, imprimèrent une impulsion nouvelle au développement de son talent.

En 1804, Schneider fut nommé directeur de la Société de chant de Zittau; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il partit l'année suivante pour aller achever ses études à l'université de Leipsick. Ses liaisons dans cette ville avec Rochlitz, Muller et Schicht, lui fournirent des secours pour augmenter son savoir dans la musique; mais ses travaux dans la composition et l'exécution ne l'empêchèrent pas de fréquenter à l'université les leçons des professeurs Plattner, Carus, Wenk et Rœdiger. En 1806, le directeur Plattner le chargea de l'enseignement du chant dans l'école libre du Conseil. L'année suivante, il eut le titre d'organiste de l'université, et l'exécution de ses compositions vocales et instrumentales dans les concerts de Leipsick acheva de le faire connaître avantageusement. Lui-même y fit entendre, en 1808, un concerto de piano avec succès. Dès 1803, il avait publié, chez Breitkopf et Hærtel, son premier œuvre de sonates pour le piano; mais après son arrivée à Leipsick, il multiplia ses productions. En 1810, il accepta la place de chef d'orchestre de la troupe de Seconda, qui donnait alternativement des représentations d'opéras à Dresde et à Leipsick; mais il renonça à cet emploi trois ans après, parce que la place d'organiste de l'église Saint-Thomas lui fut offerte, en 1813, par le magistrat de cette dernière ville. C'est à dater de cette époque que Schneider commença à faire paraître ses grandes compositions. Son activité de production frappe d'étonnement, lorsqu'on considère le catalogue chronologique qu'il a dressé lui-même de ses ouvrages. Ainsi, depuis 1804, époque de la publication de son premier œuvre de trois sonates pour le piano, jusqu'à la fin de 1830, c'est-à-dire dans l'espace de vingt-six ans, il mit au jour cent dix œuvres, lesquelles renferment vingt-cinq sonates pour piano seul ou accompagné, deux quatuors pour piano, violon, alto et basse; deux trios pour les mêmes instruments; un concerto pour piano et orchestre; une multitude de marches, polonaises, valses et rondeaux pour piano seul; deux quatuors pour des instruments à cordes; vingt-quatre *Lieder* à voix seule avec piano; six duos pour deux sopranos; douze chants pour trois voix d'hommes; quatre suites de chants à quatre voix d'hommes pour la *Liedertafel* de Leipsick; quarante chants pour des enfants; un recueil de douze *Lieder*, intitulé: *Euphrosine;* neuf ouvertures à grand orchestre; dix messes; un oratorio; quinze cantates; six opéras; dix symphonies pour l'orchestre, et son *Traité d'harmonie et de composition;* de plus, l'arrangement de la messe de *Requiem* de Cherubini et de *la Vestale* de Spontini pour le piano. Une telle fécondité est d'autant plus remarquable que, pendant ces vingt-six ans, Frédéric Schneider remplit des places d'organiste, qu'il fut pendant trois ans directeur de musique du théâtre de Leipsick, puis de la *Liedertafel,* qu'il se livra à l'enseignement, se distingua lui-même comme pianiste et joua au concert du *Gewandhaus*, dans l'espace de quelques années, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), celui de Ries (en *ut* dièse mineur), le sien (en *ut* mineur), et le quintette de Mozart pour piano et instruments à vent. Enfin, pendant son séjour à Leipsick, Schneider avait été appelé à Cologne, à Prague, à Quedlinbourg. Devenu directeur de musique du nouveau théâtre de Leipsick, en 1817, il y fit exécuter plusieurs ouvertures de sa composition qui obtinrent un brillant succès. Sa réputation, qui s'étendait de jour en jour en Allemagne, lui procura, peu d'années après, le poste aussi honorable qu'avantageux de maître de chapelle du prince d'Anhalt-Dessau: il en prit possession le 2 avril 1821. Ce fut là surtout que les travaux de Schneider prirent une grande importance, car dans les trente-deux années qui s'écoulèrent depuis son entrée en fonctions à Dessau jusqu'à son décès, il écrivit quinze grands oratorios, deux messes avec orchestre et orgue, un *gloria* idem, un *Te Deum* idem, dix cantates, quatre hymnes, douze psaumes, douze chants religieux à quatre voix, un *Salve Regina* pour un chœur d'hommes, un opéra en trois actes, sept grandes symphonies, cinq ouvertures de fête et de concert, six ouvertures d'opéras, trente-cinq sonates de piano, six concertos *idem* avec orchestre, un quatuor *idem* avec violon, alto et violoncelle, plusieurs trios

idem, onze rondeaux *idem*, plusieurs concertos pour clarinette et basson et symphonies concertantes pour ces instruments, variations pour clarinette, cor, basson et piano, dix quatuors pour des instruments à archet, environ deux cents *Lieder* pour voix seule et piano, quatre cents chants à quatre voix d'hommes, des danses pour l'orchestre et pour piano seul. Le total de ces œuvres est de deux cent quarante-quatre, non compris six cents *Lieder* et chants à quatre voix.

En 1829, Schneider fonda à Dessau une école de musique ou institut dans lequel on admettait des élèves pour l'harmonie, le contrepoint et toutes les parties de la composition vocale et instrumentale, le piano, l'orgue, le violon, le violoncelle, la clarinette, le basson, la flûte et le cor. De bons professeurs furent attachés à cette institution, et Schneider se chargea de l'enseignement de l'harmonie, de la composition de la mélodie, de l'instrumentation et de l'application de ces éléments dans les pièces de tout genre. Cette école subsista jusqu'en 1846. Les artistes les plus remarquables qui y furent formés sont A. Baake, G. Flügel, Düsner, Thiele, Gathy, Markull, Stade, Fr. Spindler, Robert Franz Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lur et Anschütz. Considéré comme un des chefs de l'école allemande de l'époque actuelle, il doit particulièrement sa célébrité à ses oratorios, qui ont été exécutés dans les grandes fêtes musicales des associations du Rhin et de l'Elbe. Lui-même a été invité à les diriger à Magdebourg, en 1825, à Nuremberg, en 1828, à Strasbourg, en 1830, et a également dirigé les fêtes musicales de Halle en 1830 et 1835, de Halberstadt, en 1833, de Potsdam, en 1834, de Dessau, en 1835, de Wittenberg, en 1838 et en 1846, de Cœthen, en 1840, de Coblence, dans la même année, de Hambourg, en 1841, de Meissen, en 1844, de Zerbst, en 1847, et de Lubeck, dans la même année.

Les productions de Schneider sont aussi remarquables par leur mérite et leur nombre que par la variété de leur objet. Parmi les œuvres publiées, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 55; Leipsick, Whistling. 2° Messe pour voix concertantes, chœur et orgue; Leipsick, Peters. 3° Le vingt-quatrième psaume, traduit par Herder, à quatre voix et orchestre, op. 72; Leipsick, Hofmeister. 3° (*bis*) Le psaume 67^me^ pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, orgue, violoncelle et contrebasse. 3° (*ter*) *Vater unser* (Pater noster) pour un double chœur d'hommes, orchestre ou orgue, op. 103; Leipsick, Klemm. 4° Chant funèbre de Niemeyer, à quatre voix. 5° Six chants religieux à quatre voix, sans accompagnement ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt mélodies chorales pour deux sopranos; Leipsick, Tauchnitz. 7° *Die Sundfluth* (le Déluge), oratorio, à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. 8° *Das Weltgericht* (le Jugement dernier), oratorio à quatre voix et orchestre; Leipsick, Hofmeister. 9° *Das verlorne Paradies* (le Paradis perdu), *idem*, op. 73; Halberstadt, Brüggemann. 10° *Pharaon*, idem, op. 74; *ibid.* (1). 11° *Christus der Meister* (le Seigneur Jésus-Christ), *idem*. 12° *Absalon*, idem; Dessau, chez l'auteur. 13° *Christus das Kind* (le Christ enfant), *idem*, op. 83; *ibid.* 14° *Gédéon*, idem, op. 88; *ibid.* 15° *Gethsemane et Golgotha*, idem, op. 96; Zerbst, Kummer. Quatre oratorios, à savoir : *Das befreiete Jerusalem* (la Jérusalem délivrée), *Salomonis Tempelbau* (la Construction du temple de Salomon), *Bonifacius* (Saint Boniface), et *Christus der Erlœser* (le Christ sauveur), n'ont pas été publiés. 16° *Jehova, dir Frohlockt der Kœnig*, hymne à huit voix pour un chœur d'hommes, avec des instruments à vent, contrebasse et timbales, op. 94; Berlin, Trautwein. 17° Ouverture à grand orchestre, op. 11; Bonn, Simrock. 18° *Idem* pour le drame *Die Braut von Messina* (la Fiancée de Messine), op. 42; Leipsick, Peters. 19° Ouverture sur le thème : *God save the King*, op. 43; *ibid.* 20° Ouverture tragique (en *ut* mineur), op. 45; Vienne, Haslinger. 21° La marche de Dessau arrangée en ouverture, op. 50; Leipsick, Peters. 22° *La Chasse*, ouvertures, op. 66, 67; *ibid.* 23° Ouverture de fête sur le chant : *Gaudeamus igitur*, op. 84; Leipsick, Hofmeister. 24° Grandes polonaises pour l'orchestre, op. 48; Leipsick, Peters. 25° Concerto pour piano, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 26° *Idem*, op. 22; Leipsick, Peters. 27° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 24, 34 et 36; Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 28° Trio pour piano, clarinette et basson, op. 10; Leipsick, Peters. 29° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 38; Leipsick, Hofmeister. 30° Duos pour piano et violon ou flûte, op. 19, 31, 33, 35, 61; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Hofmeister, Peters; Bonn, Simrock. 31° Sonates

(1) Bien que l'oratoire de *Pharaon* soit indiqué comme l'œuvre 74, et le *Paradis perdu*, comme l'œuvre 73, celui-ci a été exécuté à Magdebourg en 1825, et l'autre seulement en 1828, à Nuremberg.

pour piano à quatre mains, op. 2, 8, 13, 29; *ibid.* 32° Polonaises, marches et valses *idem,* op. 7, 9, 12, 51, etc. : *ibid.* 33° Sonates pour piano seul, op. 1, 3, 5, 6, 14, 20, 21, 26, 27, 30, 37, 40; *ibid.* 34° Rondo *idem,* op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Une édition complète des œuvres de Schneider pour piano a été publiée à Halberstadt, chez Brüggemann. 35° Chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement, op. 44, 53, 60, 64, 69, et chants de la *Liedertafel* allemande, premier, deuxième et troisième recueils; Bonn, Simrock; Magdebourg, Creutz; Berlin, Trautwein; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 36° Chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 16, 24, 28, etc.; *ibid.* 37° Solféges avec piano, op. 57; Leipsick, Probst. 38° Exercices pour le chant (huit recueils); Leipsick, Tauchnitz. Schneider a laissé en manuscrit plusieurs messes, des symphonies, un opéra intitulé : *Alwins Entzauberung* (le Désenchantement d'Alwin), représenté à Leipsick, en 1809, et diverses autres compositions instrumentales et vocales.

Schneider s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique et comme théoricien par les ouvrages suivants : 1° *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* (Traité élémentaire d'harmonie et de composition); Leipsick, Peters, 1820, in-4° oblong de cent douze pages; deuxième édition augmentée; *ibid.,* 1827, in-4° oblong de cent soixante et douze pages. Il y a une traduction anglaise de cet ouvrage; elle a pour titre : *Elements of musical Harmony and composition;* Londres, 1828, in-4°. La théorie développée dans cet ouvrage est basée sur le principe que l'abbé Vogler et Godefroid Weber avaient pris déjà pour base de leurs systèmes; car Schneider admet comme naturels, sur toutes les notes de la gamme, l'accord parfait et celui de septième. Selon lui, ils s'y présentent, à l'égard de la nature de leurs intervalles, conformément à la constitution du ton et du mode, ayant, en raison de la note où ils sont placés, la tierce ou majeure, ou mineure; la quinte, ou juste ou diminuée (mineure); la septième, ou majeure ou mineure. Suivant cette théorie encore, il en est de même de l'accord de neuvième, et il ne s'agit plus, pour compléter la nomenclature des accords, que d'en altérer les divers intervalles. On peut voir, pour l'analyse de cette théorie, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (p. 133-136 et p. 166). 2° *Vorschule der Musik* (Principes de musique); Leipsick, Tauchnitz, 1827, in-4° oblong de quarante pages. 3° *Handbuch des Organisten* (Manuel des organistes); Halberstadt, Brüggemann, 1829-1830, quatre parties in-4° oblong. La première partie contient un traité élémentaire de composition; la seconde, l'école d'orgue; la troisième, le livre choral; la dernière, l'école d'orgue supérieure, contenant quarante-huit trios à trois claviers. Cet ouvrage est un des plus importants en son genre. On a du même artiste un article sur le cor à pistons perfectionné par Stœlzel, dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tome XIX, page 814). Schneider était docteur en musique, membre de l'Académie royale des arts de Berlin, de l'Académie de musique de Stockholm, de la Société scientifique de la Lusace supérieure, de la Société des Amis de la musique des États de l'Autriche, et des associations musicales de la Suisse et de l'Alsace, de la société de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, etc. Ce digne artiste est mort à Dessau, le 23 novembre 1853, à l'âge de soixante-onze ans et quelques mois. Il était décoré de plusieurs ordres. M. Frédéric Kempe, élève et ami de ce maître, a publié un volume intitulé : *Fridrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Original-Mittheilungen, original. Briefen und Urtheilen namhalfter Kunstrichter bearbeitet* (Frédéric Schnieder comme homme et comme artiste; tableau de sa vie d'après des documents originaux, la correspondance autographe, etc.); Dessau, H. Neubürger, 1859, un volume gr. in-8° de XVI et quatre cent quatre-vingt-trois pages, avec un beau portrait de Schneider, deux lithographies, fac-simile, et un grand nombre de fragments de musique.

SCHNEIDER (Jean-Gottlob), frère du précédent, fut un des meilleurs organistes allemands du dix-neuvième siècle. Il est né au Vieux Gersdorf, le 28 octobre 1789. A l'âge de cinq ans il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, et apprit à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard il perfectionna son talent, sous la direction de l'organiste Unger, de Zittau. Il eut quelque temps l'intention de se livrer à l'étude du droit, mais il changea de résolution, et se décida à cultiver exclusivement la musique. En 1811, il obtint la place d'organiste à l'église de l'université de Leipsick : dans la même année on le nomma professeur de chant à l'école libre du Sénat. C'est depuis cette époque que l'orgue est de-

venu son instrument de prédilection, et qu'il y a acquis un talent de premier ordre. En 1816 et 1817, il donna des concerts d'orgue à Gœrlitz, à Dresde et à Zittau. Trois ans après, il organisa, avec son collègue Blüher, la première grande fête musicale dans l'église de Saint-Nicolas : on y exécuta *la Création*, de Haydn; Schneider la dirigea et chanta la partie d'Uriel. Dans la même année il donna aussi des concerts d'orgue à Zittau, Freyberg, Chemnitz, Gera, Altenbourg, Leipsick, Weimar, Gotha et Dresde. En 1825, il donna aussi un concert d'orgue à Dessau, et accompagna son frère à la fête musicale de l'Elbe qui se donnait à Magdebourg; il y joua de l'orgue avec sa supériorité accoutumée. Dans cette même année il reçut sa nomination d'organiste de la cour de Dresde. A son départ de Gœrlitz, les membres de la société de chant lui présentèrent en souvenir une bague en brillants et un vase d'argent. Depuis cette époque, Schneider n'a plus quitté Dresde, où son talent sur l'orgue excitait l'admiration générale. Il n'a publié qu'un petit nombre de ses ouvrages; je ne connais que ceux-ci : 1° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chants religieux pour trois soprani, ou deux tenors et basse avec orgue obligé, op. 2; *ibid.* 3° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 3 (en *ré* mineur) *ibid.* 4° Douze pièces d'orgue faciles à l'usage du service divin, op. 4; Meissen, Kleinknecht. 5° Trois chœurs religieux à quatre voix avec orgue obligé, op. 5, première suite; Leipsick, Kistner. 6° Trois *idem*, op. 6, deuxième suite; *ibid.* J.-G. Schneider est mort à Dresde, le 13 avril 1864.

SCHNEIDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), le plus jeune des frères de cette famille d'artistes distingués, est né au Vieux Gersdorf, le 12 juillet (ou, suivant d'autres renseignements, le 19 du même mois) 1797. Après avoir appris la musique dans la maison paternelle, il entra au gymnase de Zittau, à l'âge de dix ans. Par les leçons de chant qu'il y reçut de Schœnfelder, et par celles que Unger lui donna sur l'orgue, il devint musicien instruit et organiste habile. Sorti de ce collége, il se rendit à l'université de Leipsick, dont il ne suivit les cours que pendant un an. Pendant les deux années suivantes, il vécut à Bautzen, en donnant des leçons de musique et de piano; mais bientôt connu par son talent, il reçut sa nomination d'organiste à Sorau, dans la Lusace inférieure, au mois de novembre 1817. Après un séjour de huit années dans ce lieu, la place d'organiste à l'église de la Croix de Hirschberg lui fut offerte au mois d'octobre, et depuis lors il vécut dans cette position. Dans un concert qu'il donna à Leipsick, le 16 juin 1835, en présence de son vieux père, il fit admirer son talent dans l'art de traiter la fugue, et particulièrement son habileté sur la pédale. Schneider a publié à Breslau des variations pour le piano; il avait en manuscrit plusieurs suites de pièces du même genre, des sonates de piano, des préludes d'orgue, un *Kyrie* et un *Gloria*. Gottlieb Schneider est mort à Hirschberg, le 4 août 1856.

SCHNEIDER (le docteur Pierre-Joseph), médecin à Poppelsdorf, près de Bonn, né vers 1795, a vécu quelque temps à Bruxelles, puis est retourné en Allemagne, en 1835. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux qui ont pour titre : 1° *Biblischgeschichtliche Darstellung der hebraïschen Musik* (Exposition historique et biblique de la musique hébraïque); Bonn, Dunst, 1837, in-8°. 2° *System einer medicinischen Musik* (Système d'une musique médicale); *ibid.*, deux volumes in-8°. Le docteur Schneider est mort à Bonn, au mois de septembre 1857.

SCHNEIDER (Charles-Adam DE), guitariste à Munich, a publié une méthode pour son instrument, intitulée *Guitarschule*, Munich, Falter. On a aussi de sa composition neuf recueils de chants et chansons avec accompagnement de piano ou de guitare (*ibid*).

SCHNEIDER (Jean-Jules), fils de *Jean Schneider*, fabricant de pianos à Berlin (1), est né dans cette ville, le 6 juillet 1805. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de A.-W. Guillaume Bach : plus tard il devint élève de Türschmidt. Après avoir fini ses études de collége, il reçut des leçons de piano de L. Berger : Bernard Klein lui enseigna la composition, et Hausmann fut son professeur d'orgue. En 1829, il fut choisi pour diriger la société de chant de Berlin *Liederverein* et composa pour cette société plus de cent soixante chœurs pour six voix d'hommes. De 1844 jusqu'en 1847, il dirigea la société de musique classique de Potsdam. En 1845, il reçut la décoration de l'Aigle rouge de Prusse (quatrième classe), et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre de ses membres en 1849. En 1854, il reçut sa no-

(1) M. Bernsdorf fait de Jules Schneider un fils du maître de chapelle Schneider. (*Neues Universal-Lexikon der Toukunst*, t. III, p. 486); M. De Ledebur, que je suis ici, est mieux informé.

mination de professeur de chant à l'Institut royal pour la musique d'église, et trois ans après il eut le titre de directeur général des sociétés provinciales de chant de Berlin, Cœthen, Dessau, Halle, Magdebourg et Zerbst. Il est aussi directeur de musique, organiste et Cantor de l'église Friedrichs-Werderschen. Cet artiste a composé la musique de plusieurs grandes cantates avec orchestre, de quelques psaumes et motets, et de l'oratorio *Luther*, en trois parties, qui fut exécuté à Berlin, le 18 octobre 1854. On a aussi de lui un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano et de chants pour des voix d'hommes, publiés à Berlin. Ses compositions instrumentales consistent en trois nocturnes pour piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; six sonatines *idem*, à l'usage des élèves avancés, op. 7; Halberstadt, Brüggemann, et quarante-quatre études pour la pédale de l'orgue, op. 48; Erfurt, Kœrner.

SCHNEIDER (Louis), conseiller de cour et lecteur du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, né à Berlin, le 20 avril 1805, est le dernier fils de Georges-Abraham Schneider (*voyez* ce nom). Après avoir commencé à Reval, en 1814, sa carrière d'acteur comme enfant, il parut sur plusieurs théâtres de la province. En 1827, il fut admis au théâtre royal de Berlin comme chanteur dans les opéras-comiques et dans les vaudevilles. Dans les derniers temps, il fut régisseur du théâtre royal pour l'opéra. Il s'est retiré de la scène en 1848 : c'est alors qu'il a obtenu du roi les titres et la position dont il a été parlé plus haut. Il est décoré de plusieurs ordres. Cet artiste est auteur d'une histoire de l'Opéra de Berlin qui a été publiée sous ce titre : *Geschichte der Oper und des Kœniglichen Operhauses in Berlin*; Berlin, Duncker et Humblot, 1852, gr. in-8°. On a aussi de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano et des danses pour cet instrument.

SCHNEIDER (le docteur Charles-Ernest), professeur d'esthétique et de littérature allemande à l'Institut de Dresde, est né en Saxe et a fait ses études supérieures à l'université de Leipsick, où le doctorat lui a été décerné. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung* (Le chant musical dans son développement historique); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863, deux parties, gr. in-8°.

SCHNEITZHOEFFER (Jean-Madeleine), fils d'un hautboïste de l'Opéra de Paris, est né dans cette ville, en 1785. Admis au Conservatoire comme élève, il y a fait ses études et a reçu des leçons de Catel pour l'harmonie et la composition. Doué d'heureuses dispositions, il montra du talent dans quelques compositions instrumentales, particulièrement dans des ouvertures qu'il fit exécuter dans les concerts, et fit croire à ses amis qu'il était destiné à prendre un rang honorable parmi les compositeurs. Une symphonie de sa composition fut aussi exécutée au Concert de la rue de Grenelle, et y fut bien accueillie par les amateurs. Malheureusement, ami du plaisir, il ne sut pas donner une direction assez sérieuse à ses facultés, et ses ouvrages se succédèrent à de si longs intervalles, qu'il ne sut pas se faire connaître du public pour ce qu'il valait. Les artistes seuls savaient la portée de son talent. Devenu timbalier de l'Opéra et de la chapelle du roi, en 1815, il quitta cet emploi, en 1823, pour succéder à Adrien (*voyez* ce nom) comme chef du chant au même théâtre. En 1833, il a été nommé professeur à l'école de chœurs au Conservatoire. Son premier ouvrage pour le théâtre est la musique de *Proserpine*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra avec succès en 1818. Il fut suivi de *Claire et Melctal*, ballet en deux actes, remarquable par l'élégance et la fraîcheur des idées. Après un repos de six années, Schneitzhœffer a écrit une musique charmante pour *Zémire et Azor*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra, le 20 octobre 1824. Son ballet en trois actes des *Filets de Vulcain*, joué en 1826, a été considéré aussi comme une belle composition en son genre. Il a fait, en 1827, une ouverture et des airs de danse pour un ballet en un acte intitulé *le Sicilien, ou l'Amour peintre*. Le dernier ouvrage de cet artiste est la musique de *la Sylphide*, ballet composé pour mademoiselle Taglioni, son meilleur ouvrage, joué avec un brillant succès, au mois de mars 1832. Il a écrit aussi une partie de la musique de *Sardanapale*, grand opéra dont il n'a point achevé la partition, et qui n'a point été représenté. Dans la jeunesse de Schneitzhœffer, les mystifications étaient à la mode; il en imagina de très-bouffonnes. Plus tard, il regretta le temps qu'il y avait perdu, et ce retour sur lui-même lui inspira une tristesse habituelle. En 1850, des infirmités devenues chaque jour plus pénibles l'obligèrent à se retirer de l'enseignement du Conservatoire. Il mourut au mois de septembre 1852.

SCHNELL (Jean), compositeur allemand, né vraisemblablement dans le Wurtemberg, au commencement du dix-huitième siècle, a

fait imprimer à Augsbourg les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Concerta commode tractabilia,* symphonies à cinq parties, 1731, in fol. 2° 6 *Parthias trisonas,* trios pour violon, flûte et basse, 1731, in-fol. 3° 6 *Sonatas trisonas a diversis instrumentis concertantibus*, op. 4. 4° Six trios pour viole d'amour, flûte et basse, op. 5; *ibid.* 5° Six trios pour violon, flûte et basse, op. 7; *ibid.*

SCHNELL (Jean-Jacques), facteur d'instruments, né en 1740 à Vaihingen, dans le Wurtemberg, était destiné à la profession de menuisier; mais après avoir achevé son apprentissage, il entra, en 1760, chez Geissinger, facteur à Rothenbourg, puis travailla dans les ateliers de plusieurs facteurs d'instruments, et en dernier lieu chez Van Dilken, en Hollande, où il resta six années. En 1777, il s'établit à Paris et s'y livra à la facture des clavecins. Il y obtint le titre de facteur de la comtesse d'Artois, et inventa l'*Anémocorde,* instrument alors d'un genre absolument nouveau, dans lequel les touches du clavier ouvraient des soupapes qui donnaient passage au vent d'une soufflerie pour faire résonner les cordes. La cour lui accorda de grandes récompenses pour cette invention qui excita l'admiration générale. Les troubles de la révolution l'empêchèrent de recueillir les fruits de ses travaux, et l'obligèrent à se retirer à Louisbourg, où il établit une fabrique de pianos. En 1799, il fit entendre avec succès son Anémocorde à Vienne : il le vendit, en 1803, au physicien Robertson, qui le transporta à Londres.

SCHNITKER (Arp), facteur d'orgues, à Hambourg, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort dans cette ville en 1720. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Saint-Nicolas, à Hambourg, construit en 1686. 2° Celui de la cathédrale de Brême, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales. 3° Celui de Saint-Étienne, à Brême. 4° Celui de Saint-Jacques, à Hambourg, composé de trente jeux. 5° Celui de Sainte-Gertrude, dans la même ville, en 1700, de vingt jeux. 6° Celui de Saint-Jean, à Magdebourg, de soixante-deux jeux, trois claviers et pédales. 7° Celui de Saint-Nicolas, à Berlin, en 1708. 8° Celui de Sainte-Marie, à Francfort-sur-l'Oder, de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales, en 1715.

SCHNITKER (François-Gaspard), second fils du précédent, né à Hambourg, eut une grande part dans les travaux de son père. Après la mort de celui-ci, il se retira à Zwoll, en Hollande, et s'y associa avec son frère aîné pour la construction des orgues. Il mourut en 1729, dans cette ville. Ses meilleurs instruments sont : 1° Le grand orgue de Saint-Michel, à Zwoll, exécuté en 1721, et composé de soixante-trois jeux, quatre claviers et pédales. 2° Le grand orgue d'Alkmaar, composé de cinquante-six jeux, et terminé en 1725.

SCHNITZER (Sigismond), célèbre facteur d'instruments à vent, brillait à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle. Il mourut dans cette ville, le 5 décembre 1578. Il était particulièrement renommé pour la facture des bassons, cromornes et hautbois.

SCHNITZER (François), bénédictin bavarois, naquit à Wurzach, en 1740, et fit ses vœux au couvent d'Ottobeuern, en 1759. Il y mourut en 1785. Grand organiste et compositeur distingué, il a laissé en manuscrit dix-huit opéras composés pour des colléges, six cantates pour des jours de fêtes, quatre messes en contrepoint sur le plain-chant, un *Alma redemptoris* avec cor obligé, et quelques autres morceaux.

SCHNITZKI (Grégoire), compositeur de musique d'église, né à Dantzick, vers 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Cantiones sacræ* 3, 5, 6-12 *voc.*: Dantzick, 1607, in-4°. 2° *Missa super* Deus noster refugium 5 *vocum et Magnificat* 6 *vocum;* ibid., 1607, in-4°.

SCHNORR (Henri-Théodore-Louis), littérateur et amateur de musique, fut d'abord secrétaire du prince de Saxe-Cobourg; puis il s'établit à Hambourg, en 1796, et en dernier lieu à Altona. Il a publié, à Hambourg, neuf cahiers de chansons à voix seule avec accompagnement de piano.

SCHNYDER DE WARTENSÉE (Xavier), professeur de composition et écrivain sur la musique, est né, en 1786, à Lucerne, d'une famille noble. Destiné à devenir un des membres de l'administration de son pays, ses études furent dirigées dans ce but; mais la révolution de 1789 ayant changé sa condition, il put se livrer à son goût par la musique. Il l'apprit presque sans maître, et se livra seul à l'étude du piano, du violon, du violoncelle et de la contrebasse. Guidé par son instinct et sans aucune instruction dans l'harmonie, il fit ses premiers essais dans la composition de quelques morceaux de musique vocale. Le désir de se former dans l'art d'écrire le conduisit à Zurich, en 1810, et l'année suivante, à Vienne, dans l'espoir d'obtenir des leçons de Beethoven. Mais l'illustre maître

était l'homme le moins propre à former des élèves à cette époque de sa vie où sa surdité était déjà complète et sa vie toute solitaire. M. Schnyder fut obligé de se confier aux soins de Kienlen, artiste de talent et bon maître, qui lui fit faire de rapides progrès. En 1814, l'élève suivit le maître à Bade, près de Vienne; mais un incendie, qui réduisit en cendres la plus grande partie de cette petite ville, et son propre logement, l'obligea à s'éloigner. Il retourna en Suisse, servit comme volontaire dans la campagne de 1815 contre la France, puis fut nommé professeur à l'Institut de Pestalozzi, à Yverdun. En 1817, il quitta cette école pour se fixer à Francfort, où il a demeuré depuis ce temps, se livrant à l'enseignement de la théorie de la musique, à la composition et à la littérature. J'ai connu cet homme excellent en 1838, et j'ai trouvé en lui autant de bienveillance et d'aménité que de savoir et d'enthousiasme pour l'art.

Les ouvrages de M. Schnyder de Wartensée se distinguent par l'originalité des idées et par une grande pureté de style. Voici la liste de ceux qui me sont connus : 1° *Fortunat mit den Sæckel und Wunschhütsein* (Le tabouret et le chapeau magique de Fortunatus), opéra féerique, jouée en 1829. 2° *Zeit und Ewigkeit* (Le temps et l'éternité), oratorio pour voix d'hommes, exécuté à Francfort, en 1838. 3° *Le Tombeau*, chant à quatre voix avec piano *ad libitum*; Zurich, Hug. 4° *La Paix*, chant à quatre voix, avec accompagnement de piano et clarinette; Bonn, Simrock. 5° *Les quatre Tempéraments*, chant comique pour quatre voix et piano; *ibid.* 6° *Les Charmes de la douleur*, quatuor sentimental à quatre voix. 7° Cantate à l'occasion du soixante-treizième anniversaire de la naissance de Pestalozzi, 1818. 8° Six chants à quatre voix sur des poëmes de Gœthe, pour la *Liederkranz* de Francfort; Leipsick, Hofmeister. 9° Douze chansons suisses pour des chœurs d'hommes; Zurich, Orell, Fuessli et C^e. 10° *Geistliche Lieder* (Chant religieux, par Novalis), à voix seule avec accompagnement de piano; Offenbach, André. 11° Plusieurs chansons allemandes détachées. 12° Grande sonate (en *ut*) pour piano; Bonn, Simrock. 13° Symphonie pour l'orchestre, exécutée à Francfort, en 1839. 13° (*bis*) *Souvenir à Haydn*, deuxième symphonie exécutée au festival de Lucerne, en 1841, sous la direction de l'auteur. 14° Douze chants suisses à quatre voix d'hommes. 15° Huit chœurs pour des voix d'hommes; Friedberg, Bindernagel. Comme écrivain sur la musique, Schnyder de Wartensée s'est fait connaître par de bons articles insérés dans la *Cæcilia* et dans la *Gazette universelle de musique* publiée à Leipsick.

SCHOBERLECHNER (François), compositeur, né à Vienne, le 21 juillet 1797, est fils d'un marchand de cette ville, qui était amateur de musique et bon violoniste. A l'âge de six ans, il commença l'étude du piano, sous la direction d'un maître obscur, nommé Grüner, puis il devint élève de Hummel qui lui donna des leçons pendant deux ans. Ses progrès furent si rapides, que dans sa dixième année il put se faire entendre avec succès en public, dans le deuxième concerto (en *ut*) que Hummel écrivit pour lui. Ce compositeur célèbre, alors maître de chapelle du prince Esterhazy, emmena le jeune Schoberlechner à Eisenstadt (en Hongrie), pour le faire entendre au prince, comme un prodige. Charmé de son habileté précoce, le prince le prit sous sa protection, et l'envoya chez Fœrster, bon maître de Vienne, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. En 1814, Schoberlechner partit pour Grætz, d'où il se rendit à Trieste, puis à Florence, donnant partout des concerts et des leçons. Arrivé dans cette dernière ville, il y écrivit un *Requiem*, qu'il dédia au grand-duc de Toscane; puis il composa l'opéra bouffe *I Virtuosi teatrali*, qui fut représenté pour la première fois au bénéfice du bouffe Pacini. L'année suivante, la duchesse de Lucques l'appela à sa cour, en qualité de maître de chapelle, et lui fit composer *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra semi-seria qui fut accueilli avec faveur. De retour à Vienne, en 1820, Schoberlechner s'y livra à l'enseignement du piano, y publia ses premières compositions instrumentales, et écrivit le petit opéra allemand *le Jeune Oncle*, qui reçut un bon accueil du public.

En 1823, Schoberlechner entreprit son premier voyage en Russie, donnant des concerts dans les principales villes qui se trouvaient sur sa route. Arrivé à Pétersbourg, il y donna pendant la semaine de Pâques un concert qui le fit connaître avantageusement et lui procura une somme considérable. Il y fit la connaissance de la fille du chanteur Dall'Occa, et l'épousa le 8 mai 1824. Peu de temps après, il retourna en Allemagne avec sa femme, puis ils se rendirent en Italie, et s'y firent entendre dans les concerts. En 1827, madame Schoberlechner retourna avec son mari à Pétersbourg pour revoir sa famille, et débuta avec tant de succès au Théâtre-Italien, qu'elle fut engagée pour trois ans, avec des appointements de

vingt mille roubles. Pendant ce temps, Schoberlechner continua d'écrire de la musique et de donner des leçons de piano. Il fit aussi représenter, au Théâtre-Impérial, *Il Barone di Dolzheim,* qu'il avait écrit pour sa femme. Après trois années de séjour dans la capitale de la Russie, les deux époux retournèrent à Vienne; mais ils n'y firent qu'un séjour fort court, parce qu'ils avaient résolu de se rendre en Italie. Arrivée à Bologne, madame Schoberlechner y chanta pendant l'automne de 1831, et le succès qu'elle y obtint fixa les deux époux en Italie jusqu'au printemps de 1833. Ils retournèrent ensuite à Vienne, puis entreprirent un nouveau voyage à Pétersbourg, où ils donnèrent un concert dont le produit s'éleva à dix mille roubles. De retour en Italie dans l'année 1834, madame Schoberlechner y brilla sur les principaux théâtres jusqu'en 1841. Détourné de sa carrière par l'agitation où le plaçait l'existence théâtrale de sa femme, Schoberlechner paraît n'avoir produit qu'un petit nombre d'ouvrages pendant ce temps. Il se retira ensuite dans une maison de campagne qu'il avait achetée près de Florence, en 1831. En 1839, il donna, à Milan, *Rossant,* opéra *semi-seria.* Ayant fait plus tard un voyage en Allemagne, il mourut à Berlin, le 7 janvier 1843.

Les principales productions gravées de Schoberlechner sont : 1° Thèmes variés pour piano et orchestre, op. 46; Vienne, Leidesdorf; op. 47, Vienne, Artaria. 2° Variations pour piano et quatuor sur un thème de *La Sonnanbula* de Bellini; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle; Florence, Cipriani. 4° Grande sonate pour piano et flûte ou violon; *ibid.* 5° Rondeau brillant pour piano à quatre mains (en *mi* mineur); Vienne, Pennauer. 6° Ouverture *idem,* op. 37; Leipsick, Hofmeister. 7° Sonate pour piano seul, op. 25 ; Leipsick, Probst. 8° Sonate mélancolique, op. 45; Vienne, Leidesdorf. 9° Rondeaux pour piano seul, op. 2, 31, 36, 39, etc.; Vienne, Mechetti, Artaria; Leipsick, Probst; Florence, Cipriani. 10° Fantaisies *idem* sur un thème de Meyerbeer; Florence, Cipriani; *idem* sur un thème original; *ibid.* 11° Variations pour piano seul, op. 3, 4, 8, 30, 32, 38, 40, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 55; Milan, Vienne, Florence, Naples. 12° Valses *idem,* op. 35; Vienne, Diabelli.

SCHOBERLECHNER (Sophie), femme du précédent, est née à Pétersbourg, en 1807. Son père, professeur de chant italien, fit son éducation vocale et développa les avantages de la belle voix qu'elle avait reçue de la nature. Mariée au pianiste Schoberlechner en 1824, elle le suivit en Allemagne et en Italie où elle se fit entendre avec succès dans les concerts. De retour à Pétersbourg, en 1827, elle y débuta dans la carrière dramatique, et fut engagée au Théâtre-Italien, comme *prima donna,* pour trois ans, avec des appointements de vingt mille roubles. Dans l'automne de 1831, elle chanta avec succès au théâtre *Comunale* de Bologne, et sut se faire applaudir à côté de madame Malibran. Au carnaval de 1832, elle chanta à Rome au théâtre *Apollo,* puis à Modène, Parme, Turin, Crémone et Padoue. Au primtemps de 1833, elle accompagna la troupe italienne au théâtre de Vienne, puis fit un voyage à Pétersbourg, où elle ne chanta que dans les concerts. Dans le cours de la même année, elle retourna en Italie. Sa réputation s'étendit surtout après qu'elle eut paru, en 1834, au théâtre de *la Scala,* de Milan. En 1835, elle se fit entendre de nouveau avec succès à Turin et à Florence; mais Milan fut toujours la ville où son talent se produisit avec le plus d'avantage. Malheureusement le système actuel de chant dramatique eut bientôt usé son bel organe par l'excès de la fatigue. En 1840, la détérioration de la voix et de sa santé de madame Schoberlechner commença à se faire apercevoir, et vers la fin de la même année, le mal avait fait de si rapides progrès, qu'elle fut obligée de se retirer dans sa maison de campagne, où elle vivait éloignée de la scène, lorsque je visitai l'Italie, dans l'été de 1841. Madame Schoberlechner est morte à Florence, en 1863.

SCHOBERT (...), claveciniste et compositeur de grand mérite, est si peu connu, qu'on ne trouve nulle part l'indication de ses prénoms. Il ne s'appelait pas *Schubart* et n'était pas parent du directeur de musique de Stuttgart connu sous ce nom, comme l'ont prétendu plusieurs biographes, car je possède un exemplaire de ses quatuors de clavecin, œuvre 7ᵉ, avec sa signature, où le nom de *Schobert* est très-lisiblement écrit. Il était né à Strasbourg, ou y avait demeuré dans sa jeunesse. Burney dit qu'il y publia ses premiers ouvrages en 1764; c'est une erreur, car ses premières éditions françaises ont été publiées à Paris par Beraud, qui se noya en 1761, et eut pour successeur Venier, premier éditeur des œuvres de Boccherini. Quoi qu'il en soit, Schobert entra vers 1760 au service du prince de Conti, qui l'aimait beaucoup, le traitait avec bonté, et lui avait

assuré une situation heureuse. Son habileté sur le clavecin, et le charme de sa musique, où brillaient des idées alors pleines de nouveautés et de modulations hardies, le faisaient rechercher dans le monde. Il périt malheureusement en 1768, empoisonné par des champignons vénéneux qu'il avait cueillis lui-même dans une promenade avec ses amis, dont plusieurs furent, comme lui, victimes de cette imprudence. Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original; le premier, il sut donner de l'intérêt aux accompagnements des concertos de clavecin, sans nuire à la partie principale. Il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart, dont il fut le prédécesseur immédiat. Son mérite a été peu connu en Allemagne, mais fort estimé en France, en Hollande et en Angleterre. Des éditions de ses œuvres ont été publiées à Paris, à Amsterdam et à Londres. En voici la liste : 1° Sonates pour clavecin et violon, op. 1, 2, 3. 2° Sonates pour clavecin seul, op. 4, 5, 16 et 17. 3° Trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, 8. 4° Quatuors pour clavecin, deux violons et basse. 5° Concertos pour clavecin, op. 9, 10, 11, 12, 18. 6° Concerto pastoral pour clavecin, op. 13. 7° Trois symphonies pour clavecin, violon et deux cors, op. 14. 8° Trois *idem*, op. 15.

SCHOCHER (Chrétien-Gotthold), magister et maître de langues, d'abord à Leipsick, puis à Naumbourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et mourut le 9 mars 1810. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben*, etc. (Le discours restera-t-il éternellement un chant obscur, ou ses formules, passages et désinences ne peuvent-ils pas être rendus palpables de la même manière que la musique?); Leipsick, 1791, in-4°.

SCHOEBER (David-Godefroi), pasteur à Lobenstein, puis bourgmestre à Gera, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'intéressants ouvrages intitulés : 1° *Beitræg zur Lieder-historie, betreffend die Evangelischen Gesangbucher, welche bei Lebzeiten Lutheri zum Druck befœrdert werden* (Essai sur l'histoire des cantiques, concernant les livres de chants évangéliques qui ont été imprimés du vivant de Luther); Leipsick, Jacobi, 1759, in-8° de cent vingt-huit pages. 2° *Zweiter Beitræg zur Lieder-historie, betreffend*, etc. (Deuxième essai sur l'histoire des cantiques concernant les livres de chants, etc.); Leipsick, 1760, in-8° de cent soixante pages.

SCHOEFFER (Pierre), surnommé **LE JEUNE**, deuxième fils de *Pierre Schœffer, l'ancien*, collaborateur de Guttemberg et de Fust, et inventeur des poinçons pour frapper les matrices des caractères d'imprimerie, naquit à Mayence dans la seconde moitié du quinzième siècle. Son frère aîné, *Jean Schœffer*, ayant succédé à son père, en 1502, Pierre, le jeune, fonda une autre imprimerie à Mayence, ainsi que cela est prouvé par l'ouvrage d'Arnold Schlick (*voyez* ce nom), qui a pour souscription : *Getruckt zü Mentz* (Mayence) *durch Peter Schœffern. Uff sant Matheis abent*, 1512. Ce rarissime volume, dont le seul exemplaire connu aujourd'hui est à la Bibliothèque royale de Berlin, est le plus ancien ouvrage de musique imprimé à Mayence. Pierre paraît s'être éloigné de Mayence peu de temps après 1512 pour aller s'établir à Worms, où il imprima, en 1525, le livre de chant de Luther, mis à quatre voix par Jean Walther, pour l'usage de Wittenberg. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Vienne. On n'y trouve pas de nom du lieu de l'impression, mais bien celui de l'imprimeur. Les caractères de musique sont d'une grande beauté, comme tous ceux des ouvrages sortis des presses de Schœffer. Il est vraisemblable que ce typographe distingué fut inquiété pour avoir imprimé ce livre de chant du réformateur, car on le trouve établi en 1530 à Strasbourg, où il imprima le recueil intitulé : *Viginti Cantiunculæ gallicæ quatuor vocum, excusæ Argentorati apud Petrum Schœffer*, 1530, gr. in-12 obl. Après cette date, on ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage sorti de ses presses avant 1535; mais ceux qui furent publiés depuis cette année jusqu'en 1537 prouvent qu'il s'était alors associé avec un certain *Mathias Apiarius*. Ces ouvrages sont le *Rerum musicarum opusculum* de Jean Frosch, 1535, les *Magnificat octo tonorum* de Sixte Dietricht, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque centrale de Munich, 1535, et dont je ne possède que le *Discantus* et le *Bassus*, les *Motetarum quatuor vocum a diversis musicis liber primus, Argentorati*, 1535, contenant cinquante-trois pièces; recueil inconnu à tous les bibliographes, et dont je possède le *Discantus*, le *Tenor* et le *Bassus; les Magnificat* de Dietricht, réimprimés en 1537, et le *Gesangbuch* de Jean Walther, réimprimé également en 1537. Le dernier ouvrage imprimé par Pierre

Schœffer à Strasbourg, en 1539, a pour titre : *Cantiones quinque vocum selectissimæ, a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musices magistris editæ. Antehac typis nondum divulgatæ. Motetarum lib. I. Argentorati, apud Petrum Schœffer,* 1539. Ainsi qu'on le voit, à cette époque, l'association de Schœffer et d'Apiarius avait cessé.

SCHOEN (....), chef de musique du régiment d'infanterie de Neugebauer, en Autriche, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur de la musique de deux opéras-comiques intitulés : 1° *Der Irrwisch* (Le Feu follet). 2° *Das Mædchen im Eichthal* (La Fille de la Vallée du chêne).

SCHOEN (Maurice), violoniste et compositeur, né en 1808, à *Krœnner,* bourg de la Moravie, fréquenta dans son enfance les écoles de Fürnau et d'Olmutz, puis commença l'étude du violon sous la direction de l'organiste Schmidt. Dans sa quatorzième année, il entra au service de la princesse Lynar (à Drehnau, près de Luckau), comme musicien de chambre. Après être resté dans cette position pendant un an et demi environ, il se rendit à Muskau, où il perfectionna son talent sur le violon et apprit à jouer de plusieurs autres instruments, chez le directeur de musique Lœbmann. En 1827, il arriva à Berlin, et par la protection du comte de Brühl, il fut admis comme violoniste dans la chapelle royale. Il y reçut des leçons pour son instrument de Mœser et d'Hubert Ries (*voyez* ces noms). Enfin, il acheva ses études à Cassel sous la direction de Spohr. Pendant les années 1834 et 1835, il voyagea en Allemagne, puis il accepta, en 1835, la place de directeur de musique et de chef d'orchestre du théâtre de Breslau. En 1841, il fonda dans cette ville une école de violon d'où sont sortis plusieurs bons élèves. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Six préludes et fugues pour piano, op. 1 ; Mayence, Schott. 2° Douze études pour violon, dédiées à Ole-Bull, op. 3; Breslau, Leuckart. 3° Deux duos pour deux violons, comme études, op. 6; *ibid.* 4° *Andante* et polonaise pour violon avec quatuor, op. 8; Leipsick, Hofmeister. 5° École pratique du violon, en douze livraisons; Breslau, Leuckart. 6° Six duos faciles pour deux violons, op. 17; *ibid.* 7° Deux duos pour deux violons, comme études; *ibid.* 8° *L'Impatience,* caprice de concert pour violon, op. 12; *ibid.* 9° Fantaisie pour violon et piano, sur des motifs de *Rigoletto,* op. 40; *ibid.*

SCHOENE (Jean-Gottlieb ou Théophile), professeur à l'école de la Croix, de Dresde, a publié plusieurs écrits concernant l'enseignement primaire, particulièrement pour la musique : *Sammlung von Gesængen für die Schule* (Recueil de chants pour les écoles, à une, deux, trois et quatre voix), première et deuxième suites; Dresde, Paul, 1835.

SCHOENEBECK (Charles-Sigismond), violoncelliste et compositeur, naquit à Lübben, dans la Lusace inférieure, le 26 octobre 1758. Ses parents le destinaient à la chirurgie, mais son penchant pour la musique fit donner une autre direction à sa jeunesse. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé chez le musicien de la ville pour apprendre les éléments de cet art; mais il n'en reçut que peu d'instruction, et ce fut à ses propres efforts qu'il fut redevable de ses progrès. En 1777, il s'éloigna de sa ville natale et se rendit à Grüneberg, en Silésie, chez le musicien de la ville, nommé Müller. Homme habile et possédant une belle collection d'instruments, celui-ci enseigna à son élève à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Le hasard ayant conduit à Grüneberg un virtuose violoncelliste, Schœnebeck se sentit entraîné par un goût irrésistible pour le violoncelle; mais à défaut de maître qui pût le lui enseigner, il dut se livrer seul à cette étude. Ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût entrer après deux ans dans la chapelle du comte de Dohn; puis il accepta la place de musicien de ville à Sorau. Dans un voyage qu'il fit à Potsdam, il entendit Duport, qui devint son modèle; puis il se rendit à Dresde, où les leçons de Tricklir perfectionnèrent son talent. Après sept ans de séjour dans cette ville, il entra, en 1787, dans la chapelle du duc de Courlande, et y passa quatre années, incessamment occupé d'études. Après avoir ensuite été deux ans au service du duc de Waldbourg, en Prusse, il accepta la place de violoncelliste à l'orchestre de Kœnigsberg, à laquelle il réunit celle d'organiste de l'église de Lœbenicht : mais les atteintes que sa santé y reçut par le climat, l'obligèrent à retourner à Lübben. Il acheta une ferme près de cette ville et s'y retira avec l'intention de s'y livrer à l'agriculture; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues l'obligèrent à vendre sa ferme. Il se fixa dès lors à Lübben, où il est mort. En 1800, il fit un voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès à Leipsick. On a imprimé de sa composition : 1° Concerto pour le violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André, 1797. 2° *Idem,* op. 3; Berlin, Hummel. 3° Troisième *idem,* op. 6; *ibid.,* 1802. 4° Concerto pour le

basson, op. 4; *ibid.*, 1800. 5° Trois duos pour alto et violoncelle, op. 2; *ibid.* 6° Duos pour deux violoncelles, opéra 5; *ibid.* 7° Duos pour violon et violoncelle, op. 8; Leipsick, Kühnel. 8° Trois duos faciles pour deux violoncelles, op. 12, liv. I et II; *ibid.* 9° Duos concertants pour deux altos, op. 13; *ibid.* 10° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 14; *ibid.* Schœnebeck a fait représenter au théâtre de Kœnigsberg : *Der Wunderigel* (Le Hérisson merveilleux), opéra-comique, en 1778; et *Der Kuster im Stroh* (Le Sacristain empaillé); *idem.* Il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, deux pour la flûte, deux pour la clarinette, et un pour le cor.

SCHOENFELD (Jean-Philippe), né à Strasbourg, en 1742, était fils d'un cordonnier. Après avoir étudié la théologie, il entra chez le conseiller de Munchhausen, à Brunswick, en qualité de gouverneur de ses enfants. Il ne cultivait alors la musique que comme amateur; mais plus tard il en fit sa profession, et de retour dans sa ville natale, il obtint, en 1779, la place de maître de chapelle de la nouvelle église. Il y réunit ensuite les fonctions de directeur des concerts de la ville, et mourut le 5 janvier 1790. On a imprimé de sa composition : 1° Chansons à voix seule avec accompagnement de clavecin; Nuremberg, 1769. 2° Chansons de francs-maçons, avec clavecin; Brunswick. 3° Chansons et ariettes avec violon et clavecin, première et deuxième suites; Berlin, 1778. Schœnfeld a laissé en manuscrit plusieurs opéras et de la musique d'église. Son meilleur ouvrage est une cantate funèbre sur la mort du maréchal de Saxe.

SCHOENFELD (Jean-Ferdinand **DE**), littérateur de la Bohême, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et établit une imprimerie à Prague, en 1794. Il y publia un almanach musical intitulé : *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*; Prague, 1796, in-8°.

SCHOENFELD (Charles), flûtiste et musicien de la chambre du duc de Mecklenbourg-Strelitz, fut appelé à Copenhague, dans l'année 1842, en qualité de directeur de musique et de chef d'orchestre de l'opéra allemand : il s'y trouvait encore en 1848. Il a publié beaucoup de compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Duos et solos pour flûte et piano, op. 4, 14, 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations pour la flûte, op. 2, 3, 5, 12, 13; Berlin, Lischke. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs opéras, entre autres: *Hermann et Dorothée*, *Fridolin*, d'après la ballade de Schiller, représenté à Neu-Strelitz, en 1832, et quelques opérettes.

SCHOENFELDER (Emmanuel), professeur de musique à Breslau, est né le 17 février 1810, à Bischopswalde, près de Neisse. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Deux fantaisies avec fugues pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 2° *La Cracovienne*, avec variations et finales pour le piano; Breslau, Leuckart.

SCHOENHERR (Gottlob-Frédéric), *cantor*, directeur de musique, organiste et professeur de troisième à Jauer, naquit en 1760, à Freyberg, en Saxe, et mourut à Jauer, le 5 février 1807. Le revenu de ses quatre emplois était si minime, qu'il ne laissa pas de quoi faire les frais de son enterrement, et qu'il fallut que ses amis y pourvussent par une souscription. Il a fait imprimer à ses frais une collection de morceaux de chant avec accompagnement de piano; Jauer, 1799. On y trouve un *Veni sancte Spiritus* à quatre voix de sa composition.

SCHOEPPERLIN (J.-M.), étudiant à l'université de Strasbourg, y a publié, en 1673, une thèse intitulée : *Disputatio theologica de musica, præside Sebast. Schmidio.*

SCHOETTGEN (Chrétien), philologue, naquit en 1687, à Wurzen, en Saxe, fit ses études au gymnase de Pforte, près de Naumbourg, puis à l'université de Leipsick, et devint un des hommes les plus savants de son temps dans les langues orientales et dans les antiquités. Tour à tour recteur du gymnase de Francfort-sur-l'Oder, professeur de belles-lettres à celui de Stargard, et enfin recteur d'un des gymnases de Dresde, il mourut dans cette dernière ville, le 15 octobre 1751. Écrivain laborieux, il a produit, outre quelques ouvrages de grande importance, environ quatre-vingts opuscules, programmes et dissertations parmi lesquelles on remarque : *An Instrumentum Davidis musicum fuerit Utriculus?* Francfort-sur-l'Oder, 1716, in-4°. Schœttgen est, je crois, le seul archéologue qui ait imaginé de faire jouer de la cornemuse par le roi David, au lieu de la harpe.

SCHOLL (Dirk), organiste et carillonneur hollandais, vécut à Arnheim vers le milieu du dix-septième siècle, puis à Delft. Il a publié de sa composition une suite d'environ deux cents morceaux pour trois instruments, sous ce titre : *Den spilende Kus-Hemel, besteende in een getal bau ober de 200 Speelstucken, zynde met drie instrumenten*, etc. : Delft, 1669, in-4°.

SCHOLL (Charles), né le 8 janvier 1778, à Quolkiew, en Pologne, a fait toutes ses études musicales à Vienne. Au mois de mai 1797, il a été admis comme flûtiste du théâtre de la cour, et depuis lors il a gardé cette situation pendant près de quarante ans. On a de sa composition beaucoup de musique brillante pour la flûte. Ses principaux ouvrages sont : 1° Introduction et variations brillantes pour la flûte, avec accompagnement de deux violons, alto, basse obligés, cors et hautbois *ad libitum*, op. 19, 20, 26, 28; Vienne, Diabelli, Haslinger. 2° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 25; Vienne, Diabelli. 3° Duos et solos pour la flûte ; *ibid.* 4° Plusieurs recueils de danses allemandes et de valses pour l'orchestre et pour le piano. 5° Introduction et variations pour piano et flûte, op. 26; Vienne, Haslinger. Scholl a aussi publié des gammes et exercices pour la flûte en *sol*, de Koch, facteur de Vienne, sous ces titres : 1° *Neueste Tabelle fur den ganzen Umfang der Flœte*, etc.; Vienne, Diabelli. 2° *Neueste Tabelle fur die Flœte nach der neuesten Art, mit G Fuss* (la patte en *sol*) *und allen Klappen zum Selbstunterricht*; Vienne, Cappi. Cette flûte en *sol* aurait été fort utile, comme *flûte alto*, si les sons du bas de l'instrument n'avaient été rauques et durs.

SCHOLLENBERGER (Gaspard), chanoine régulier à Ulm, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, particulièrement par un œuvre intitulé : *Offertoria festiva pro toto anno, a quatuor voc., 2 violinis, viola, violone et organo*, op. 3; Augsbourg, Lotter, 1718, in-fol. Gerber dit que Schollenberg fut le premier qui introduisit en Allemagne les instruments dans la musique d'église; tous les copistes de ce biographe ont répété cette singulière erreur.

SCHOLTZ (Gaspard-Théophile), marchand de papier et de musique à Nuremberg, naquit en cette ville, le 25 décembre 1761. Après avoir appris dans son enfance les principes de la musique et du violon, il se livra seul et sans guide à l'étude du violoncelle, qui devint par la suite son instrument unique. Son instinct le dirigea également dans la composition. Il a fait imprimer, en 1795, un concerto pour violoncelle et orchestre, à Augsbourg. En 1812, il avait en manuscrit six concertos pour le violoncelle, des variations pour cet instrument, et un quatuor pour cor, violon, alto et basse.

SCHOLZ (E.-W.), compositeur et maître de chapelle du prince de Hohenlohe-Oeringen, à Schlowa ou Schlawentschütz (Silésie), naquit près de Breslau, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Une ouverture de sa composition a été exécutée à Breslau, en 1838, et à Vienne, dans la même année. On a entendu aussi dans la capitale de la Silésie, en 1841, sa première symphonie. Sept ou huit recueils de mélodies à voix seule avec piano, composées par cet artiste, ont été publiés à Breslau, chez Leuckart.

SCHOLZ (Bernard), maître de chapelle du roi de Hanovre, est né à Mayence, le 30 mars 1835. Élève de Pauer (*voyez* ce nom) pour le piano, il commença sa carrière musicale en 1855, comme virtuose et comme professeur de son instrument; mais dans la même année, il se rendit à Berlin pour étudier la composition sous la direction de Dehn. Dans l'année suivante, il alla à Milan étudier l'art du chant. A son retour en Allemagne, à l'automne de 1856, il reçut sa nomination de professeur de contrepoint au Conservatoire de Munich; il en remplit les fonctions jusqu'en 1858; mais il ne garda pas cette position, ayant préféré celle de chef d'orchestre à Zurich, en 1857. Un an après, on le trouve à Nuremberg, et au commencement de 1859, il accepta la place de maître de chapelle du roi de Hanovre, à laquelle il réunit celle de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Dehn, son professeur, il a été l'éditeur de son traité de composition, publié sous ce titre : *Die Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge;* Berlin, Schneider, 1858, un volume gr. in-8°. Scholz a fait représenter, à Nuremberg, l'opéra de sa composition intitulé : *Carlo Rosa.* On connaît sous son nom un grand nombre de *Lieder* pour voix seule avec piano; de chansons de chasseurs, op. 2 ; Mayence, Schott; des chansons à boire, et des chants pour quatre voix d'hommes. Ses compositions instrumentales consistent en préludes et fugues pour le piano, op. 1 ; Mayence, Schott; Sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.*, 1856 ; quelques petites pièces pour piano seul.

SCHOLZE (Jean-Godefroid), né à Giersdorf, en Silésie, le 29 août 1766, alla étudier à Hirschberg, en 1777, et y suivit les cours de l'Université jusqu'en 1786. Il fut alors nommé troisième professeur au gymnase de Friedberg, où il se trouvait encore en 1830. En 1791, il y composa une cantate qui fut exécutée pour le cinquantième anniversaire de l'église du lieu.

SCHOMLER (Barthélemé), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil qui a pour titre : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder, auss dem gemeinen Psalmenbuch in ihrer gewœhnlichen Melodey auff vier Stimmen componirt.* (Quelques psaumes et cantiques tirés du livre choral avec leurs mélodies ordinaires, mises à quatre voix); Herborn, 1608, in-12.

SCHONAT (Jean-Wolff), facteur d'orgues, né à Kitzingen, près de Frankenthal, construisit, en 1652, le grand orgue de seize pieds, à l'église neuve d'Amsterdam, composé de vingt-six jeux, deux claviers à la main et pédale. Quatorze ans après, cet instrument fut augmenté de dix-sept jeux, par Duytschot.

SCHONSLEDER (Wolfgang), jésuite, né à Munich, en 1570, entra dans son ordre en 1590. Après avoir enseigné la rhétorique pendant plusieurs années, il fut envoyé en mission dans l'Orient, y passa dix ans, puis revint en Europe et se retira dans la maison des jésuites, à Halle, en Souabe, où il mourut le 17 décembre 1651. Sous le pseudonyme *Volupius*(?) *decorus Musagetis* (Plaisir pur d'Apollon), il a publié un traité de musique intitulé : *Architectonice Musices universalis, ex qua Melopœiam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio marte condiscere possis;* Ingolstadii, Wilh. Ederus, 1631, in-8° de vingt et une feuilles et demie, divisé en deux parties. Il y a peu d'ordre dans cet ouvrage, et les matières y sont mêlées sans discernement : dans la première partie, l'auteur traite de la composition, des intervalles, des notes changées, des ligatures ou syncopes, des pauses, des terminaisons, des tons, du contrepoint, des fugues, de la disposition des voix, depuis deux jusqu'à huit, etc.; dans la seconde partie, il revient sur les mêmes sujets. J'ai lu quelque part que Schonsleder est auteur d'un livre intitulé : *De modo musice componendi;* mais il est vraisemblable que ce livre est supposé, d'après le titre d'un chapitre de la première partie de l'ouvrage cité précédemment.

SCHOOCKIUS (Martin), né à Utrecht, en 1614, fut professeur à Deventer, à Groningue et, en dernier lieu à Francfort-sur-l'Oder, où il mourut en 1669. Ce savant eut le ridicule d'employer son érudition à des livres bizarres *sur le beurre, sur les harengs, sur l'éternument, sur l'aversion des œufs, du fromage,* etc. Vossius, qu'il avait attaqué, l'appelle, avec la grossièreté de son temps, *impudentissima bestia.* Au nombre de ses livres se trouvent des *Exercitationes variæ;* Utrecht, 1663, in-4°. La troisième dissertation de ce volume a pour titre : *Exercitatio de musica organica in templis.* Une dissertation de Schoockius, sur la nature du son et de l'écho, a été insérée dans un recueil d'épigrammes de Jean Douza et d'autres poëtes, intitulé : *Lusus imaginis jocosæ, sive echus, à variis poetis, et numeris exculti; ex Bibliotheca Theod. Douzæ, J. F. accessit M. Schoockii dissertatio de natura soni et echus;* Ultrajecti, 1638, in-8°. Cette dissertation a été réimprimée dans les *Exercitationes variæ.*

SCHOPP (Jean), ou **SCHOOPE**, suivant l'orthographe de Moller (1), violoniste et compositeur, né à Hambourg, au commencement du dix-septième siècle, vécut dans cette ville jusque vers 1642; mais il paraît s'être établi ensuite à Lunebourg. Ses talents ont été loués par J.-B. Schuppius (in Oper., p. 45 et 247), et par Rist, dans la préface de ses hymnes. On a imprimé de sa composition : 1° *Neues Paduanen, Galliarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit* 3, 4, 5 *und* 6 *Stemmen,* etc. (Nouvelles pavanes, gaillardes, allemandes, etc. à trois, quatre, cinq et six voix avec basse continue), première partie; Hambourg, 1633 et 1644; deuxième partie, *ibid.,* 1635 et 1640, in-4°. 2° *Geistlicher Concerten, mit* 1, 2, 3, 4 *und* 8 *Stimmen,*etc.(Concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec basse continue); Hambourg, 1644. 3° *Joh. Ristii Himliche Lieder mit Melodien* (Cantiques de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1644, 1652 et 1658, in-8°. 4° *J. Ristii Frommer Christen alltægliche Haus-Musik* (Dévotions musicales de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1654, in-8°. Une deuxième édition avec la traduction latine a été publiée dans la même ville, en 1657. 5° *Phil. à Zesen Dichterische Jugend und Liebes Flammen, mit Melodien* (Les flammes poétiques de la jeunesse et de l'amour, de J. de Zesen, avec mélodies); Hambourg, 1651, in-12. 6° Cantique de Salomon avec mélodies; Amsterdam, 1657, in-12. 7° Les poésies de Jacq. Schweiger, avec mélodies); Hambourg, 1655, in-12.

SCHOPP (Albert), ou **SCHOOPE**, organiste de la cour du duc de Mecklenbourg, né à Hambourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa

(1) *Cimbria Litter,* t. I, p. 600.

composition : 1° *Musik. Andachten a voce sola e basso continuo;* Rostock, 1666. 2° *Exercitia vocis; das ist theils deutsche, theils lateinische Concerten, mit einer Stimme,* etc. (Exercices de la voix, ou concerts allemands et latins à une voix, avec basse continue); Hambourg, 1667, in-fol.

SCHORN (Jean-Paul), musicien au service de l'archevêque de Salzbourg, au commencement du dix-huitième siècle, a publié des duos pour divers instruments sous ce titre : *Duodenarium harmoniæ selectæ delicium, vario instrumentorum genere ordinatum;* Augsbourg, 1724.

SCHORNBURG (Henri), écrivain allemand inconnu, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Elementa musica, qualia nunquam ante hoc ordine, brevitate, perspicuitate et firmitate visa; cum vera monocordi descriptione, hactenus desiderata, instrumenta musica fabricare volentibus ante omnia cognita necessaria; Coloniæ,* 1582, in-4°. Cet écrivain n'est pas mentionné dans la *Bibliotheca Coloniensis* de Hartzeim.

SCHORNSTEIN (J.-E.-A.), directeur de musique à Elberfeld, a été nommé membre de la société hollandaise pour l'encouragement de la musique en 1836. On a gravé de sa composition : *Premier concerto (en* fa *mineur) pour piano avec orchestre,* op. 1; Elberfeld, F.-W. Betzhold.

SCHOTT (Conrad), facteur d'orgues, naquit dans la Souabe, en 1562, suivant les indications de son portrait, gravé en 1625, où il est représenté à l'âge de soixante-trois ans. Il était aveugle, ainsi que nous l'apprend cette inscription placée sur un orgue qu'il a construit à Freudenstadt, dans la forêt Noire :

Hæc ego Conradus Schottus feci organa cæcus,
His mentemque sonis, offero cuncta Deo.

Il restaura, en 1591, l'ancien orgue d'Ulm, et construisit l'orgue de Stuttgart. Il demeurait dans cette ville, et y mourut en 1630.

SCHOTT (Jean-Georges), compositeur allemand, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Artig Gesangbuch quatuor vocum* (Gentil livre de chants à quatre voix); Francfort, 1603, in-12.

SCHOTT (Martin), luthier de la Bohême, vécut à Prague, vers le milieu du dix-septième siècle. Il fabriquait alors des *Luths à la romaine,* et des téorbes qui étaient recherchés.

SCHOTT (Gaspard), jésuite, né en 1608, à Kœnigshofen, près de Würzbourg, embrassa la règle de Saint-Ignace à l'âge de dix-neuf ans. Obligé d'interrompre ses études, par la guerre qui désolait alors l'Allemagne, il alla en Sicile, y termina ses cours, et fut chargé d'enseigner, à Palerme, pendant plusieurs années, la théologie morale et les mathématiques. Envoyé ensuite à Rome, il s'y lia d'amitié avec Kircher, dont l'esprit avait beaucoup de rapports avec le sien. Il en reçut des leçons, et, comme son maître, s'abandonna dans ses études à l'amour du merveilleux, ainsi qu'au désir de posséder des connaissances universelles. De retour à Würzbourg après une absence de trente ans, il y rédigea ses ouvrages, où les réalités de toutes les connaissances humaines sont mêlées aux erreurs les plus singulières. Le P. Schott mourut à Würzbourg, le 22 mai 1666. Au nombre de ses volumineux ouvrages, on trouve celui qui a été publié après sa mort, et qui a pour titre : *Organum mathematicum libris IX explicatum;* Herbipoli, 1668, in-4° de huit cent cinquante-huit pages. Le neuvième livre renferme un traité de musique divisé en onze chapitres, et contenu dans les pages 752 à 858. Il y prétend enseigner la composition mélodique, harmonique et rhythmique par l'usage de certaines tables arithmétiques. Schott a donné la description de plusieurs instruments de musique, dans la deuxième partie de son livre intitulé : *Mechanica hydraulico-pneumatica;* Würzbourg, 1657, in-4°. On y trouve (pp. 383-440) un traité *De Organis hydraulicis, aliisque instrumentis harmonicis hydro-pneumaticis,* avec figures et musique. Sa *Magia universalis naturæ et artis, sive recondita naturalium et artificialium rerum scientia* (Würzbourg, 1657-1659, quatre volumes in-4°, ou 1677, quatre volumes in 4°), renferme, dans le second volume, tout ce qu'on savait de son temps sur l'acoustique, la construction des instruments, la voix humaine, etc. Il y traite aussi des effets de la musique et de l'orgue hydraulique des anciens. +

SCHOTT (les frères), éditeurs de musique, et facteurs d'instruments à Mayence, possèdent un des établissements les plus considérables de l'Allemagne et même de l'Europe. Bernard Schott, chef de cette famille, établit cette maison vers 1780 : dix ans après, elle jouissait déjà de beaucoup de considération par l'importance de ses affaires et l'étendue de ses relations. La guerre, dont l'Allemagne du Rhin, et particulièrement Mayence, fut le théâtre, par suite de la révolution française, vint ensuite paralyser les efforts de Bernard Schott pendant plusieurs années; mais le retour de

x Abbé Mercier, Notice raisonnée des ouvrages de Gasp. Schott. Par. 1785.

la tranquillité ramena l'activité dans cette maison, dont les progrès et le développement ont été constants depuis quarante ans.

Après la mort de Bernard Schott, ses fils (J. et A. Schott), héritiers de son énergie et de sa persévérance, imprimèrent aux affaires de leur maison une activité remarquable; publiant une énorme quantité de musique, et fondant successivement des succursales à Anvers, à Paris et à Bruxelles. Ils furent les premiers qui appliquèrent avec succès la lithographie à l'impression de la musique, et tels furent les progrès de ce genre d'impression, concurremment avec la gravure, que vingt presses sont maintenant en activité dans la maison des fils de B. Schott, et qu'elles impriment chaque jour six mille feuilles, ou environ vingt-cinq mille planches. Les frères Schott furent aussi les premiers éditeurs de l'Allemagne qui payèrent aux compositeurs un prix honorable pour acquérir la propriété de leurs ouvrages. On sait que ce furent eux qui achetèrent les dernières grandes productions de Beethoven, telles que sa symphonie avec chœurs, sa deuxième messe solennelle et ses derniers quatuors de violon. Ce changement favorable dans la situation des compositeurs allemands ne put se faire que lorsque des mesures eurent été prises pour garantir la propriété des éditeurs; garantie difficile à établir dans un pays divisé en une infinité de petits États. Une association entre les principaux éditeurs de l'Allemagne, sollicitée par les frères Schott, vint enfin donner à tous une sécurité nécessaire par une garantie réciproque.

En 1818, les frères Schott avaient ajouté la fabrication des instruments à leurs opérations du commerce de musique. Parmi les produits de leur fabrique on a cité particulièrement avec éloges les bassons d'Almenræder, et les hautbois de Foreit. En 1826, la fabrication des pianos vint encore augmenter l'importance de leur établissement : les instruments de ce genre, sortis de leur maison, ont obtenu depuis lors une réputation méritée en Allemagne.

Les frères Schott se sont aussi rendus recommandables par la publication de quelques bons ouvrages de théorie musicale, à la tête desquels se placent les œuvres de G. Weber, et l'excellent recueil de critique musicale intitulé *Cæcilia*.

De grandes maisons succursales de celles de Mayence ont été établies par les frères Schott à Bruxelles, à Paris et à Londres; les affaires du commerce de musique y sont considérables.

SCHOTTKY (Jules-Maximilien), professeur de littérature à l'université de Prague, est auteur d'un livre intitulé : *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhænger und Gegner* (Vie et aventures de Paganini, comme artiste, comme homme, etc.); Prague, Calve, 1830, un volume in-8° de quatre cent dix pages, avec le portrait de l'artiste et le fac-simile de son écriture et de sa notation. Paganini a fourni à Schottky des matériaux pour cet ouvrage, et l'a chargé de sa défense contre les calomnies dont il était l'objet.

SCHRADER (J.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un petit dictionnaire portatif de musique intitulé : *Kleines Taschenwœrterbuch der Musik;* Helmstædt, C.-G. Fleckeisen, 1827, petit in-8°-carré de cent quatre-vingt-six pages avec quinze planches de musique. Ce livre est de peu de valeur. J'ignore si l'auteur de ce petit ouvrage est le même que *Schrader*, pianiste et professeur de musique à Wolfenbüttel, qui a fait graver dans cette ville quelques œuvres pour le piano et pour le chant, parmi lesquels on remarque le 8ᵉ psaume à trois voix. Les biographes allemands ne le mentionnent pas.

SCHRAMM (Melchior), musicien de la Silésie, né vers le milieu de seizième siècle, entra dans la chapelle du comte de Hohenzollern, en 1574, et ne s'en éloigna, vers 1595, que pour prendre la place d'organiste à Munsterberg. On voit par un de ses ouvrages, imprimé en 1606, qu'il était alors organiste dans la ville impériale d'Offenbourg. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Cantiones sacræ 5 et 6 vocum;* Nuremberg, 1572, in-4°. 2° *Neue ausserlesene teutsche Gesang mit vier Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes pour quatre voix et pour l'usage de toute espèce d'instruments); Francfort, 1579. 3° *Sacræ cantiones quinque et sex vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime; Noribergæ in officina catharinæ Theodorici Gerlachii relictæ viduæ et Heredum Joannis Montani*, 1576, in-4°. 4° *Cantiones selectæ quas vulgo motectas appelant, quinis, senis et octonis vocibus ita compositæ, ut jam instrumentis musicis quam humanæ voci commodissime applicuri possint, recenter divulgatæ et in lucem editæ, auctore Melchiori Schrammio, Silesio, civitatis imperialis Offenburgi organico et musico. Francofurti, ex officina musica Wolfgangi Richteri im-*

pensis Nicolai Steinii, 1606, in-4°. 5° *Idem*, deuxième livre; *ibid.*, 1614.

SCHRAMM (Tobie), facteur d'orgues et de clavecins, né à Spandau, vivait à Dresde, en 1750. Son ouvrage principal est l'orgue de Mückenberg.

SCHRAMM (Jean-Chrétien), fils d'un facteur d'orgues de la cour de Dresde, naquit dans cette ville en 1711, et reçut des leçons du maître de chapelle Richter, pour le clavecin et pour la composition. Après que Charles-Philippe-Emmanuel Bach eut quitté Berlin pour se fixer à Hambourg, Schramm lui succéda dans la place de claveciniste de la chambre de Frédéric II. Il mourut à Berlin, le 7 avril 1796. On ne connaît de sa composition que dix-huit duos pour deux flûtes.

SCHREEK (maître Valentin), né, en 1527, à Altenbourg, en Misnie, fit ses études à Kœnigsberg, et y fut nommé professeur de poésie, en 1567. Deux ans après, la place de recteur du collége de Dantzick lui fut confiée. Il mourut dans cette ville, en 1602. Draudius cite de lui les ouvrages suivants : 1° *Liber Hymnorum ecclesiæ;* Dantisci, 1578. 2° *Parochiarum et hymnorum evangelicorum libri III;* Herbor., 1586, in-12. Il n'est pas certain que ces recueils renferment les mélodies des hymnes qui y sont contenues.

SCHREGER (Jean-Georges), recteur de l'école de Bischofswerda, en Saxe, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Concordia fraterna, cum harmonium Dei triennius, literarum, musices et vitæ civilis a me per triennium fere imbiberit.*, etc.; *Pirnæ*, 1694, in-fol. de deux feuilles.

SCHREIBER (Chrétien), poëte et musicien allemand, fut d'abord conseiller du consistoire et surintendant à Lengsfeld, près de Gotha, et se fixa, vers 1805, à Eisenach, où il vivait encore en 1824. Au nombre de ses poëmes, on en trouve un qui a pour titre: *Harmonia oder das Reich der Tœne. Ein musicalische Gedicht* (L'harmonie, ou le royaume des sons, poëme sur la musique, avec des notes explicatives sur les termes d'art qui s'y trouvent; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1805, in-8° de cent trente-huit pages. On doit aussi à Schreiber quelques articles concernant la musique, insérés dans la *Gazette musicale de Leipsick*, entre autres ceux-ci : *Idées sur la musique ancienne et moderne* (t. VI, p. 549). 2° *Essai pour l'esthétique de la musique* (t. VIII, p. 557). 5° *La puissance de la musique* (t. XXVI, p. 85). M. Schreiber s'est fait connaître comme musicien par les productions suivantes : 1° Pièces pour la harpe; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. Premier et deuxième recueil; *ibid.* 5° Ballades et chansons; *idem.* Troisième recueil; *ibid.*

SCHREIBER (Aloys), docteur en philosophie et professeur d'esthétique à l'université de Heidelberg, en 1805, occupait encore cette position en 1829. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Lehrbuch der Æsthetik* (Traité d'esthétique); Heidelberg, 1809, un volume in-8°. Il y traite de la musique, §§ 346 à 557.

SCHREIDER (Bruno), né à Sorau, le 30 août 1823, est fils d'un organiste de l'église de la Grâce, à Hirschberg, qui le dirigea dans ses premières études musicales. Après avoir employé huit années à faire ses études littéraires au gymnase (collége) de Hirschberg, il se rendit à Dessau et entra dans l'école de Frédéric Schneider, qui en fit un de ses meilleurs élèves pour l'orgue et la composition. En 1844, Schreider fut nommé organiste de l'église Notre-Dame à Liegnitz. On a publié de sa composition quelques recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, et des pièces d'orgue.

SCHREINZER (mademoiselle F.-M.), cantatrice et pianiste à Dantzick, est née dans cette ville vers 1812. Elle s'est fait connaître par de bonnes compositions pour le chant et le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Six églogues pour piano, op. 7, en deux suites; Leipsick, Kistner. 2° Trois pièces caractéristiques *idem*, op. 11; *ibid.* 5° Trois poëmes à voix seule avec piano, op. 19; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 39; Berlin, Guttentag.

SCHREYER (le P. Bernard), moine du couvent de Saint-Paul, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du chant choral intitulé : *Musica choralis theorico-practica*, etc. (en allemand); Munich, 1665, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages, sur cette matière, publiés en Allemagne.

SCHREYER (le P. Grégoire), religieux bénédictin du couvent d'Andechs, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle de son monastère. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ VIII solemnes in tertio sæculo monasterii montes sancti Andechs a sereniss. ac potentiss. Bavarica Dom. clementiss. fundati*, etc.; Augsbourg, 1756, in-fol. 2° *Sacrificium matutinum, seu Missæ VI breves, a 4 voc.*

ordin. 2 *viol.* 2 *clar. aut corn. cum dupl. basso juxta modern. stylum*, op. II; *ibid.*, 1763, in-fol. 3° *Sacrificium vespertinum seu Vesperæ VI cum psalmis residuis, a* 4 *voc.* 2 *viol.* 2 *clar. aut corn. et dupl. basso decantandæ*, op. III; *ibid.*, 1766, in-folio.

SCHREYER (CHRÉTIEN-HENRI), né à Dresde, le 24 décembre 1751, n'a eu d'autre maître que lui-même pour la musique. Fils d'un pauvre ouvrier maçon, il n'apprit dans les écoles publiques que les plus simples éléments de cet art. Les copies de partitions qu'il faisait pour le *cantor* de Sainte-Anne furent en quelque sorte le meilleur moyen d'instruction qui lui fut offert dans sa jeunesse. Ses premiers essais de composition, qui consistaient en cantiques et motets, furent faits sans autre guide que son instinct. En 1770, il envoya deux morceaux de ce genre au *cantor*, sous un nom supposé, et il eut le plaisir de les entendre exécuter par le chœur de Sainte-Anne. L'année suivante il se rendit à l'université de Wittenberg, où ses études musicales furent interrompues par celle de la théologie. De retour à Dresde, en 1776, il y devint le précepteur de quatre enfants qui, se livrant à l'étude du piano, lui fournirent l'occasion d'apprendre à jouer de cet instrument. Son activité dans la composition commença dès cette époque et ne cessa qu'à sa mort, en 1822. Sa musique religieuse à grand orchestre fut souvent exécutée à l'église Sainte-Anne de Dresde et dans une partie de la Saxe. En 1790, on a gravé à Dresde trois sonates faciles pour le piano, de sa composition : ses autres ouvrages sont restés en manuscrit : ils consistent en six petites sonates pour le piano; six grandes *idem;* six rondeaux à quatre mains; des symphonies pour l'orchestre; douze marches *idem;* beaucoup de danses allemandes; environ trois cents chansons; trente cantates religieuses avec orchestre. Schreyer n'est connu maintenant que par un petit traité d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée intitulée : *Neue Generalbass-Schule oder Geist vereinfachter Grundsætze des Generalbasses, für den Selbstunterricht, mit* 100 *praktischen Beispielen;* Meissen, Gœdsche, 1821, in-4° de trente-quatre pages.

SCHROEDEL (FRÉDÉRIC-LOUIS), né à Bayreuth, dans le Brandebourg, le 4 février 1754, fréquenta dans son enfance l'école de Bernbourg, puis celle de Bellenstedt, et apprit de son père les éléments de la musique. Plus tard il apprit à jouer du violoncelle et parvint à une habileté remarquable sur cet instrument. Admis au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, d'abord en qualité de simple domestique, puis de violoncelliste de la chambre, il refusa les offres avantageuses qui lui furent faites pour le fixer à Berlin, puis à Dresde, par attachement pour son prince. Une maladie de langueur l'enleva à l'âge de quarante-six ans, le 16 janvier 1800. Après sa mort, on a gravé de sa composition six duos pour deux violoncelles, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

SCHROEDER (LAURENT), organiste de l'église du Saint-Esprit, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un *Éloge de la musique,* où il est traité de l'utilité de cet art dans le service divin : cet ouvrage a pour titre : *Laus musicæ;* Copenhague, 1639, in-8°.

SCHROEDER (DANIEL), fils du précédent, né à Copenhague, dans les premières années du dix-septième siècle, fut un des organistes les plus distingués de son temps. Il remplit pendant plusieurs années les fonctions d'organiste à Stralsund, et mourut dans cette ville, le 9 janvier 1682, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

SCHROEDER (CHARLES), né le 1er mai 1824, à Endorf, dans le Harz inférieur, fit ses premières études au séminaire d'Eisleben, et y reçut les leçons de Siebeck, directeur de musique. En 1842, il se rendit à Berlin et y étudia la théorie de la musique et la composition dans le cours du professeur Marx. Ses études terminées, il se fit connaître à Berlin comme compositeur dramatique par les opéras intitulés *Die Walpurgisnacht*, et *Pizarre, ou la Conquête du Pérou,* représenté en 1847. Une maladie grave le conduisit au tombeau, le 4 février 1850, à Ermsleben. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, à Berlin, chez Challier; *Le Désir,* étude pour le piano, op. 3; *ibid.;* trois petites pièces caractéristiques *idem,* op. 4; *ibid.;* Polonaise brillante *idem,* op. 6; *ibid.* Schrœder s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique, par quelques morceaux insérés dans le *Journal de musique* de Gaillard, année 1844, nos 18, 45 et 46.

SCHROEDER-DEVRIENT (GUILLELMINE), célèbre cantatrice dramatique, est née à Hambourg le 6 octobre 1805. Fille de la grande actrice Sophie Schrœder, elle en reçut dès son enfance d'utiles conseils et de beaux exemples. A l'âge de cinq ans elle débuta sur le théâtre de Hambourg dans le corps de ballet,

et dans sa dixième année elle fut reçue dans le ballet d'enfants du théâtre impérial de Vienne. Cependant ses heureuses dispositions pour la scène déterminèrent sa mère à lui faire jouer la tragédie : elle débuta au Burg-théâtre de Vienne, en 1820, dans le rôle d'Aricie de la *Phèdre* de Racine, et brilla dans les plus beaux ouvrages de Schiller. Depuis plusieurs années, elle se livrait à l'étude du chant; ses progrès dans cet art lui firent bientôt changer sa carrière, car, le 20 janvier 1820, elle parut avec un succès éclatant dans le rôle de Pamina de *la Flûte enchantée*. La beauté de son organe, l'expression de ses accents et de sa physionomie, son débit plein d'intelligence et ses avantages extérieurs, firent dès lors comprendre au public qu'elle était destinée à se placer au premier rang des cantatrices du théâtre allemand. Pendant son séjour à Vienne, elle continua ses études vocales, sous la direction d'un maître italien nommé Mazatti. Emmeline, de *la Famille suisse*, et surtout *Fidelio*, confirmèrent les espérances que les débuts de mademoiselle Schrœder avaient fait concevoir. Arrivée à Berlin, en 1823, elle y excita le plus vif intérêt. C'est à cette époque qu'elle devint la femme de Devrient, acteur distingué qui, peu de temps après, fut engagé avec elle au théâtre de Dresde. En 1828, madame Schrœder-Devrient fit une deuxième apparition à Berlin, et donna au théâtre Kœnigstadt des représentations, qui excitèrent le plus vif enthousiasme. Toutefois elle ne put obtenir d'engagement au théâtre royal, parce qu'elle avait refusé de chanter *la Vestale* de Spontini, ne voulant pas avoir à lutter dans cette pièce avec le souvenir de mademoiselle Schechner, qui y avait déployé un talent de premier ordre, quelques mois auparavant.

Des écrivains de l'Allemagne ont accusé Spontini d'avoir poussé la rancune jusqu'à vouloir empêcher que madame Schrœder-Devrient pût se faire entendre à Berlin, même au théâtre Kœnigstadt; quoi qu'il en soit de cette imputation des ennemis du célèbre compositeur, les admirateurs de cette cantatrice l'emportèrent, et elle joua l'*Euriante* de Weber avec le plus brillant succès. En 1829 et 1830, elle parut à Paris dans la troupe allemande qui y donna des représentations, et y fit la plus vive impression dans *Fidelio, Euriante*, *Oberon* et *Don Juan*. Son énergie dramatique excita surtout des transports d'admiration dans le rôle de Léonore, de *Fidelio*. Son succès détermina l'administration du théâtre italien à l'engager pour une saison : en souscrivant à cet engagement, madame Schrœder porta atteinte à la haute réputation qu'elle s'était faite au théâtre allemand, car son éducation vocale ne la rendait pas propre à lutter de talent avec les grands chanteurs qui étaient alors réunis au Théâtre Italien. Elle-même comprit la faute qu'elle avait faite, car, en 1832, elle rompit avec l'administration de ce théâtre et retourna en Allemagne. Dans l'année suivante, elle chanta au théâtre allemand de Londres, et n'y fit pas moins d'effet qu'à Berlin et à Paris. En 1837, elle eut un nouvel engagement dans la capitale de l'Angleterre pour chanter au théâtre anglais; ce fut dans cette saison qu'une altération sensible de sa voix se manifesta. Le repos étant devenu nécessaire, madame Schrœder-Devrient retourna à Dresde, dont le séjour avait toujours du charme pour elle. Cette époque est celle où elle fit le plus long séjour dans cette ville, car elle y acheva son engagement avec le théâtre royal, dont le terme arriva en 1847, et qui ne fut pas renouvelé. Dans cette même année, elle épousa, contre l'avis de ses amis, un officier au service du roi de Saxe, nommé *Dœring*, qui ne la rendit pas heureuse, et partit avec lui pour Pétersbourg, où elle ne trouva pas d'engagement; puis elle se rendit à Copenhague. Dans les quelques représentations qu'elle y donna, elle retrouva l'enthousiasme d'autrefois pour son talent dramatique. De Copenhague, elle alla à Riga, où elle se sépara de son mari. De retour en Allemagne, au mois de février 1848, elle s'arrêta à Berlin, où fut prononcé le divorce qui lui rendait la liberté. Ne trouvant plus d'engagement dans sa patrie, elle fit un voyage à Paris, au mois de mars 1849, n'y fut pas plus heureuse et fut obligée de retourner à Dresde, où elle arriva précisément au moment où la révolution du mois de mai éclatait. Obligée de se réfugier à Gotha, puis à Heidelberg, et trouvant partout l'émeute, elle se rendit en Suisse et chanta à Zurich dans quelques concerts ; puis elle fit un assez long séjour au bord du lac de Brientz. L'air pur et le repos qu'elle y trouva rétablirent sa santé. Ce fut là qu'elle connut un propriétaire de la Livonie, nommé *M. De Bock*, qui l'épousa à Gotha, le 14 mars 1850. Quelques années heureuses furent la suite de cette nouvelle union; mais, en 1857, des démêlés qu'eut madame de Bock avec la famille de son mari l'obligèrent à s'éloigner de la Livonie, sans se séparer toutefois de son époux. En 1858, elle reparut dans les concerts à Berlin, à Dresde et à Leip-

sick; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même, et son ancienne réputation, seule, la protégeait près du public. Revenue de Leipsick à Dresde, en 1859, elle y sentit, presque subitement, les premières douleurs occasionnées par un cancer : les progrès du mal furent rapides. Sentant sa fin approcher, elle se fit transporter à Cobourg, chez sa sœur, madame Schrœder-Gerlach, actrice du théâtre de cette cour, et le 26 janvier 1860, elle y expira. Pendant les meilleures années de sa carrière (1822-1836), madame Schrœder-Devrient fut certainement un des plus beaux talents dramatiques qu'il y ait eu sur les scènes allemandes.

SCHROEDER-STEINMETZ (Nicolas-Guillaume), amateur de musique, naquit à Groningue, en 1793. Fils du colonel hollandais Steinmetz, qui fut tué à la bataille de Talavera, il joignit à son nom, suivant l'usage de son pays, celui de sa mère, fille du savant Schrœder, professeur de langues orientales. Devenu lui-même habile dans ces langues, il y ajouta la connaissance du droit, et fut considéré comme un des meilleurs amateurs de la Hollande, par ses talents sur le piano, le violon et dans la composition. Le désir d'inspirer à ses compatriotes le goût de l'art qu'il cultivait avec succès lui fit entreprendre, en 1818, la publication d'un écrit périodique sur la musique, intitulé *Amphion, Een tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der Toonkunst* (à Groningen, chez Oomkens); mais cet ouvrage fut accueilli avec froideur et ne répondit pas aux vues de l'auteur. Steinmetz venait d'achever la publication du troisième volume de son Journal, lorsqu'il mourut en 1826, au moment où le gouvernement des Pays-Bas venait de le charger d'une mission diplomatique en Perse. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, un concertino pour la clarinette, un pot-pourri pour le même instrument, et plusieurs cantates de circonstance.

SCHROETER (Léonard), musicien allemand du seizième siècle, né à Torgau, vivait à Magdebourg, en 1580. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiones sacræ suavissimæ quatuor vocum;* Erfurt, 1576, in-4°. 2° Vingt-cinq hymnes en langue latine pour les principales fêtes de l'année à quatre, cinq, six et huit voix; Erfurt, 1580. 3° Vingt-huit *idem;* ibid., 1587. 4° Petits cantiques de Noël à quatre et huit voix; Helmstadt, 1587, in-4°. Le portrait de Schrœter se trouve en tête de cet ouvrage.

SCHROETER (Christophe-Gottlieb, ou Théophile), organiste à Nordhausen, naquit à Hohenstein, près de Dresde, le 10 août 1699. Son père lui enseigna les éléments de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'il put entrer à l'âge de sept ans dans la chapelle royale de Dresde, en qualité de soprano. Le maître de chapelle Schmidt le prit en affection, et perfectionna ses connaissances musicales, en lui enseignant l'harmonie et l'accompagnement; puis il lui apprit les règles du contrepoint et de la fugue. Cependant la mère de Schrœter voulait qu'il se livrât à l'étude de la théologie : pour se conformer à ses désirs, il se rendit, en 1717, à l'université de Leipsick, et en suivit les cours; mais bientôt après sa mère mourut, et il retourna à Dresde, où son ancien maître Schmidt lui procura l'emploi de secrétaire de Lotti, qui venait d'arriver en cette ville. Cette place, qui lui imposait l'obligation de transcrire les ouvrages du célèbre compositeur italien, eut pour lui les plus heureux résultats, en lui mettant souvent sous les yeux d'excellents modèles pour l'art d'écrire avec élégance et clarté. Malheureusement pour lui, Lotti retourna en Italie, en 1719, après avoir achevé les opéras pour lesquels il avait été appelé à Dresde. Peu de temps après, un baron allemand, grand amateur de flûte et de luth, fit à Schrœter la proposition de l'accompagner dans un voyage en Allemagne, en Hollande et en Angleterre : cette proposition ayant été acceptée, les voyageurs se mirent en route, et ne rentrèrent à Dresde qu'en 1724. Schrœter conçut alors le projet de continuer ses études littéraires, et se rendit à l'université de Jéna, où il ouvrit un cours de musique théorique et pratique qui fut suivi et améliora sa position financière. Après deux ans de séjour en cette ville, il obtint, sans l'avoir demandé, le poste d'organiste de l'église principale à Minden. Le revenu en était peu considérable; cependant il l'accepta, dans l'espoir de pouvoir s'y livrer en liberté à la rédaction d'un traité complet d'harmonie qu'il méditait. Toutefois, il s'était trompé dans ses prévisions, car les devoirs de sa place et ses compositions obligées pour les jours de fêtes lui laissaient à peine quelques heures chaque semaine pour la lecture et la méditation.

En 1732, il échangea sa position à Minden contre celle d'organiste à Nordhausen, dont le revenu était à peine suffisant pour ses besoins, bien que ceux-ci fussent réduits au plus strict nécessaire; mais il y trouva du moins le loisir nécessaire pour ses travaux. Là vécut dans

l'oubli et l'abandon, pendant cinquante ans, cet homme d'art et de science, qui était digne d'être mieux connu du monde musical, par le rare mérite de ses ouvrages. Schrœter mourut dans cette jolie ville de la Saxe, au mois de novembre 1782, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Dans la liste qu'il a faite lui-même de ses compositions, on remarque : 1° Quatre années entières de musique d'église sur les poésies de Neumester. 2° Une *idem* sur les poésies de Rambach. 3° Deux *idem* sur les poésies de Scheibel. 4° Quatre musiques complètes pour la Passion. 5° Les sept paroles de Jésus-Christ, sur ses propres poésies. 6° Beaucoup de compositions de circonstance pour des noces, funérailles, fêtes de villages, prestations de serment, etc., la plupart sur ses poésies. 7° Plusieurs cantates et sérénades, avec ou sans accompagnement. 8° Une multitude de concertos, ouvertures, symphonies et sonates pour toutes sortes d'instruments, mais particulièrement pour le clavecin. 9° Plusieurs fugues et préludes de chorals pour l'orgue. Tous ces ouvrages, restés en manuscrit, sont vraisemblablement perdus aujourd'hui.

La science de l'harmonie est particulièrement redevable aux travaux de Schrœter. L'étude des mathématiques lui avait donné le goût des calculs relatifs aux proportions des intervalles et au tempérament. Ses premières recherches sur ce sujet furent faites au moyen d'un monocorde qui lui avait prêté, vers 1717, Bœhmisch, organiste de l'église de la Croix, à Dresde. Sa nomination de membre de la société musicale fondée par Mizler (*voyez* ce nom) le ramena vers ce sujet, qu'il traita avec beaucoup de développement dans une discussion de système contre Scheibe et contre Sorge (*voyez* ces noms). Ses écrits sur la littérature de la musique, le calcul des intervalles et l'harmonie sont les suivants : 1° *Epistola gratulatoria de Musica Davidica et Salomonica;* Dresde, 1716, in-4° de deux feuilles. Schrœter était élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il fit imprimer cet écrit, tiré seulement à cinquante exemplaires, devenus si rares, qu'il offrit lui-même plus tard un ducat à quiconque pourrait le lui procurer. L'ouvrage, dédié au maître de chapelle Schmidt, avait pour objet de démontrer la supériorité de la musique moderne sur celle du temps de David, et de réfuter l'opinion contraire émise par Prinz. 2° *Der critisch Musicus, herausgegeben von J.-Ad. Scheibe* (Le musicien critique, publié par J.-Ad. Scheibe). C'est une critique de ce recueil périodique, particulièrement du numéro 3, dans lequel Scheibe avait émis l'opinion que les calculs des intervalles ne sont d'aucune utilité dans la pratique de l'art. Ce morceau, inséré dans la quatrième livraison du tome I^er^ de la *Bibliothèque musicale* de Mizler (p. 56 et suiv.), a été reproduit dans la deuxième édition du *Musicien critique,* avec la réponse de Scheibe. 3° *Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition* (L'utilité des mathématiques dans l'enseignement normal de la composition musicale). Cette critique, beaucoup plus détaillée, plus approfondie que la première, porte le nom de Schrœter, tandis que l'autre est anonyme. On la trouve dans le même écrit périodique (t. III, II^e^ partie, p. 201-276, ann. 1746 ; et p. 409-463). 4° Lettre à Laurent Mizler concernant l'établissement de la Société des sciences musicales. Cette lettre, datée de 1738, est insérée dans le même écrit, année 1747, p. 464 et suiv. 5° *Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz* (Le nombre et l'ordre des intervalles musicaux). 6° *George Phil. Telemanns neues musikalisches System* (Examen du nouveau système d'intervalles de Telemann. 7° *Beurtheilung der zweyten Auflage des Critischen Musici* (Critique de la deuxième édition du Musicien critique). C'est une réplique à la réponse de Scheibe insérée dans cette édition). Ces derniers morceaux se trouvent aussi dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler (t. III, IV^e^ partie, p. 687-754). 8° Épître à l'auteur des lettres critiques sur la musique (*Kritische Briefe über die Tonkunst,* t. III; Berlin, 1763). 9° *Bedenken über Herrn Sorgen schmœhend angefangenen Streit wider Herrn Marpurgs im Handbuche beschiedenen Vortrag wegen Herleitung der mancherley harmonischen Sætze* (Réflexions sur la diatribe de M. Sorge contre les principes de M. Marpurg, concernant l'origine des successions harmoniques). Ce petit écrit se trouve dans les *Lettres critiques* (t. II, p. 448-450). Schrœter eut dans ce morceau le tort de prendre parti pour Marpurg, dans sa discussion avec Sorge (*voyez* ces noms) sur la théorie de l'harmonie ; mais, plus tard, il se sépara de lui sur les points les plus importants de la doctrine harmonique. 10° Plan général d'un tempérament conforme aux proportions de Pythagore, dans lequel la quinte est 2 : 3, et la quarte 3 : 4 (dans le III^e^ volume de la *Bibliothèque musicale* de Mizler, p. 580). Ce plan, ouvrage de la jeunesse de

Schrœter, n'était que le premier jet d'un travail qui, plus tard, a vu le jour dans quelques-uns des écrits précédemment indiqués. Il a donné lieu à un petit ouvrage intitulé : *Untersuchung der Schrœterischen Claviertemperaturen* (Examen du tempérament du clavecin de Schrœter), in-8°, publié en 1754, sans nom de lieu ni d'imprimeur. On trouve une longue analyse comparative du tempérament de Schrœter et de celui de Sorge, dans les *Lettres critiques sur la musique*, publiées par Marpurg (t. II, p. 279-324). 11° *Deutliche Anweisung zum Generalbass in bestændiger Verænderung des uns angebornen harmonischen Drieklangs mit zulænglichen Exempeln*, etc. (Instruction claire sur la basse continue, etc.) ; Halberstadt, J.-H. Gross, 1772, in-4° de XXIV et 202 pages. Cet ouvrage est la meilleure production de Schrœter, et c'est un des livres les plus remarquables que l'Allemagne ait produits sur la science de l'harmonie. Schrœter avait lu tout ce qui avait été publié sur cette science, et avait résumé les travaux de ses prédécesseurs dans une *Histoire de l'harmonie*, dont le manuscrit périt malheureusement dans le pillage de Nordhausen par l'armée française, en 1761. Trop âgé pour recommencer un pareil ouvrage, Schrœter se borna à en donner un abrégé dans l'excellente préface de son *Instruction sur l'harmonie*. A l'égard de celle-ci, elle est divisée en vingt-six chapitres. Schrœter établit dans le huitième (p. 36) que l'accord parfait seul existe par lui-même, et que tous les autres sont les produits ou du renversement de cet accord, ou de la substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième de dominante, ou de la prolongation, pour la construction de la septième du second degré et de l'harmonie qui en dérive, ou de l'anticipation. La prétendue substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième dominante, est sans doute une erreur, car cet accord, caractéristique de la tonalité moderne, existe par lui-même aussi bien que l'accord parfait ; mais à l'égard de la prolongation pour la création de l'accord de septième du second degré, c'était une véritable découverte, et le premier pas fait vers une théorie rationnelle et complète de l'harmonie. Schrœter ne considère dans ce phénomène que l'effet du retard ; c'est pourquoi il lui donne le nom de *Verzægerung* (*retardatio*). Si on lui avait demandé quel est ce retardement, il aurait éprouvé beaucoup d'embarras pour trouver une réponse satisfaisante ; car il est évident que la prolongation venant à cesser, par exemple, dans l'accord *ré, fa, la, ut,* on aura pour résolution *ré, fa, la, si,* qui n'est pas une harmonie consonnante. Il y a donc quelque autre circonstance qui, dans l'accord *ré, fa, la, ut,* se combine avec la prolongation d'*ut;* mais l'analyse de Schrœter n'a pas creusé si profondément : elle s'est arrêtée à la découverte du fait de retardement, découverte importante qui, depuis lors, a porté ses fruits. 12° *Letzte Beschæftigung mit musikalischen Dingen ; nebst sechs Temperaturplanen und einer Notentafel* (Derniers travaux sur des sujets de musique, avec six plans de tempérament et une planche de musique) ; Nordhausen, 1782, in-4° de cinquante-deux pages. Ce petit ouvrage est en quelque sorte l'examen et le résumé de tout ce que l'auteur avait écrit précédemment.

Schrœter mérite aussi d'être mentionné comme inventeur dans la construction des instrumens. Il était encore élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il conçut, en 1717, le plan d'un piano, ou clavecin à marteaux destinés à changer la nature du son en frappant les cordes, au lieu de les pincer par des plumes de sautereaux. Lui-même nous apprend qu'il en fit un double modèle, qu'il fit mettre sous les yeux de la cour de Saxe, en 1721. Toutefois cette découverte eut alors si peu de retentissement, qu'on ignorerait absolument la part que Schrœter y a eue, si lui-même ne nous en eût instruits dans un écrit qu'il fit insérer, en 1763, dans les *Lettres critiques de Marpurg* (t. II, lettre 139), sous ce titre : *Umstændliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann* (Description détaillée d'un nouvel instrument à clavier, sur lequel on peut jouer à différents degrés *forte* ou *piano*), avec deux planches. Il est juste de dire que Marius, facteur de clavecins de Paris, avait déjà présenté, en 1716, à l'Académie des sciences, trois modèles de *clavecins à maillets*, dans lesquels l'idée des cordes frappées par des marteaux mécaniques était déjà réalisée. Il est vrai aussi que Godefroi Silbermann avait toujours passé en Allemagne pour l'inventeur du piano ; peut-être n'a-t-il que perfectionné l'invention de Schrœter : toutefois il est singulier que celui-ci n'ait réclamé cette invention que sept ans après la mort de celui à qui elle avait toujours été attribuée, et quarante-six ans après la date qu'il lui assigne (1).

(1) Voyez, à ce sujet, une discussion élevée entre la

Schrœter s'est aussi présenté comme l'auteur d'une autre invention qui a été disputée entre plusieurs facteurs, savoir celle du moyen propre à donner à l'orgue les nuances du forté et du piano. En 1740, dit-il, il avait déjà achevé cette invention, dont on lui offrit cinq cents thalers, à la condition d'en laisser l'honneur au mécanicien qui l'avait aidé dans son entreprise. Il n'explique pas clairement pourquoi son refus d'accepter ces conditions lui a fait abandonner une découverte à laquelle il attachait tant de prix.

SCHROETER (Jean-Georges), facteur d'orgues à Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit les ouvrages suivants : 1° L'orgue de l'église des Augustins, à Erfurt, commencé par Sterzing, et terminé par Schrœter. 2° Orgue de quatorze jeux, dans l'église de Tous les Saints, à Erfurt, en 1724. 3° A Wandersleben, près d'Erfurt, un orgue de vingt-deux jeux, en 1734. 4° L'orgue du grand hôpital d'Erfurt, composé de vingt-quatre jeux, en 1735. 5° Un orgue de vingt-trois jeux, à Alach, près d'Erfurt, en 1735. Un autre de trente-deux jeux, à Herbsleben, dans le duché de Gotha. 7° Enfin un orgue de vingt jeux, à Kleinbrembach, vers 1746.

SCHROETER (Corona-Élisabeth-Guillelmine), cantatrice de la cour de Weimar, naquit à Varsovie, en 1748. Elle n'était âgée que de seize ans quand elle commença à briller dans les concerts de Leipsick. En 1778, elle entra au service du grand-duc de Weimar. On la citait surtout pour son talent d'expression dans l'exécution des mouvements lents. Elle mourut à Weimar, au mois de juin 1802. On a gravé de sa composition deux suites de chansons allemandes avec accompagnement de piano; Weimar, Hoffmann.

SCHROETER (Jean-Samuel), frère de la précédente, naquit à Varsovie, en 1750. Dès l'âge de dix-sept ans, il avait déjà acquis tant d'habileté sur le clavecin, qu'il pouvait jouer à première vue tous les concertos qu'on lui présentait. Après avoir fait un voyage en Hollande avec son père, il se rendit à Londres vers 1774, y demeura quelque temps dans l'obscurité, et fut obligé d'accepter une place d'organiste dans une chapelle allemande. Sur la recommandation de Bach, le marchand de musique Napier fit graver son premier œuvre de sonates de clavecin, dont le succès le fit connaître avantageusement. Un mariage clandestin avec une de ses élèves, dont la famille appartenait à la haute société, lui suscita beaucoup de chagrin. La menace d'être traduit devant la cour de la chancellerie l'obligea de consentir à l'annulation de son hymen, moyennant une pension viagère de cinq cents livres sterling. L'éclat qu'avait eu cette affaire lui fit chercher une retraite à la campagne. Il y eut l'honneur de se faire entendre devant le prince de Galles, qui lui donna un emploi dans sa maison, avec des appointements considérables; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 2 novembre 1788. On a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Amsterdam. 2° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2; *ibid.* 4° Six concertos pour le clavecin, op. 3; Londres. 5° Trois concertos pour le clavecin, op. 4; Berlin. 6° Trois *idem*, op. 5; *ibid.* 7° Six *idem*, op. 6; Paris, Sieber. 8° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 9; Amsterdam, 1787.

Gazette musicale de Paris (1834, n° 28), et la *Revue musicale* (8me année, n° 29).

SCHROETER (Jean-Henri), second frère de *Corona*, naquit à Varsovie en 1762. Dès l'âge de sept ans il se fit entendre dans un concerto de violon au concert de Leipsick. Devenu violoniste habile et virtuose sur l'harmonica, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit à Londres, en 1782. Il y a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 3. Plus tard, Schrœter a vécu à Paris, et y a publié plusieurs œuvres de duos et de trios pour violon et flûte.

SCHUBACK (Jacques), syndic de la ville de Hambourg, y naquit en 1726, et mourut le 15 mai 1784. A des connaissances étendues dans la jurisprudence, il unissait beaucoup d'habileté dans la musique, composait avec goût, jouait de plusieurs instruments et dirigeait bien un orchestre. On a de lui un petit écrit intitulé : *Von der musikalischen Declamation* (De la déclamation musicale); Gœttingue, 1775, in-8° de quarante-huit pages. Forkel a donné un extrait de cet opuscule dans sa *Bibliothèque musicale* (t. III, p. 226). Parmi les compositions de Schuback on remarque : 1° *Les Disciples du Seigneur à Emmaüs*, oratorio en deux parties; Hambourg, 1778. 2° Mélodies chorales à quatre voix, à l'usage de l'école des pauvres de Hambourg; Hambourg, 1778 et 1779, in-4°.

SCHUBART (Chrétien-Frédéric-Daniel) naquit le 26 mars 1739, à Oberstein, dans le duché d'Oldenbourg, où son père était *Cantor* et

instituteur. L'année suivante, celui-ci fut appelé à Aalen, dans le Wurtemberg, en qualité de directeur de musique et de *Cantor*. Le jeune Schubart apprit dans ce lieu les éléments de la littérature et de la musique; puis, en 1753, il alla étudier au gymnase de Nordlingue, où il resta pendant trois ans. En 1756, il alla au collége de Nuremberg, et deux ans après, son père l'envoya à l'université de Jéna. Dominé par son goût pour la musique, il y négligea la théologie. En 1764, il accepta une place de maître d'école et d'organiste à Geislingen, et se maria. Quatre ans après, il échangea cette situation contre celle de directeur de musique à Louisbourg, et fit en cette ville un cours d'esthétique pour quelques officiers de la garnison. Les leçons qu'il prépara pour ce cours devinrent plus tard la base du livre qu'il a publié sur ce sujet. Il paraît toutefois que sa situation pécuniaire était peu avantageuse à Louisbourg, et qu'il n'y trouvait point une existence suffisante pour sa famille, car, lorsqu'il en partit pour se rendre à Heilbronn, il ne possédait pas un écu; il dut faire, ainsi que sa femme, la route à pied. Des chansons satiriques qui avaient couru sous son nom, et qui lui avaient fait beaucoup d'ennemis, l'avaient placé dans cette fâcheuse position. Tour à tour il vécut à Heilbronn, Heidelberg et Manheim, se livrant à l'enseignement de la musique. Dans la dernière de ces villes, il trouva quelques protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de vivre d'une manière plus digne de son mérite. Après avoir fait un voyage à Munich, Schubart s'établit à Augsbourg, et y commença la publication de sa Chronique allemande (*Deutsche Chronik*), écrit périodique dont la politique était l'objet principal. Il fit aussi des cours de musique, et donna des concerts mêlés de lectures sur l'art. Son existence paraissait assurée d'une manière honorable, lorsqu'un article de sa Chronique, qui renfermait une attaque contre le général Ried, ministre de l'empereur, vint renverser l'édifice de son bonheur. Averti du mauvais effet qu'avait fait cet article, et des dangers qui le menaçaient, Schubart s'éloigna d'Augsbourg; mais il fut arrêté, le 22 janvier 1777, à Blaubeuern, sur les frontières du Wurtemberg, et conduit dans la forteresse d'Asperg, où il fut détenu pendant dix ans. Cette longue captivité changea son caractère, en bannit le gaieté qui lui était naturelle, et remplaça la hardiesse de ses opinions par une sorte de mysticisme. Rendu à la liberté dans le mois de mars 1787, il se retira à Stuttgart, où les fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour lui furent confiées. Il y reprit aussi la publication de sa Chronique, sous le titre de *Vaterlandsche Chronik*, mais il s'abstint d'y traiter de choses politiques, si ce n'est d'une manière générale, et sans toucher aux personnes. Il mourut à Stuttgart, dans la cinquante-deuxième année de son âge, le 10 octobre 1791. Les renseignements fournis par Gerber sur ce musicien-poëte manquent d'exactitude.

Beaucoup d'éditions des poésies de Schubart ont été publiées en Allemagne. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Musikalische Rapsodien* (Rapsodies musicales); Stuttgart, 1786; trois numéros formant ensemble dix-neuf feuilles, in-4°. Il y traite des progrès de la musique, du talent de l'abbé Vogler comme organiste, et de l'art de jouer du clavecin. A la fin de chaque cahier on trouve quelques chansons de Schubart, avec accompagnement de piano. 2° *Ideen zu einer Æsthetik der Tonkunst* (Aperçu d'une esthétique de la musique); Vienne, J.-V. Degen, 1806, in-8°. Cet ouvrage a été publié quinze ans après la mort de l'auteur, par son fils, conseiller de légation du roi de Prusse. Le contenu du livre ne répond point à son titre, car Schubart y a plutôt traité de quelques parties de l'histoire de la musique et de la technie que de la philosophie de l'art. Dans la seconde partie seulement, il a abordé les questions de style, mais avec peu de profondeur. On a gravé quelques chants de Schubart, entre autres *le Pouvoir de la musique*, cantate, à Spire, ainsi que douze variations pour le piano, Spire, 1787. On trouve des choses curieuses sur la vie et les opinions de cet homme distingué dans la monographie publiée sous ce titre : *Schubart's Leben und Gesinnungen;* Stuttgart, 1791-1799, trois volumes, in-8°. Le premier volume de cet ouvrage, d'où cette notice est tirée, a été composé par Schubart lui-même; les deux autres sont de son fils.

La fille de Schubart, élève du maître de chapelle Poli, a été cantatrice du théâtre allemand et italien de Stuttgart, vers 1787.

SCHUBAUER (Luc). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBAUER (le P. Thomas-Joachim). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBERT (David), habile facteur d'orgues et de clavecins, fut élève de Godefroid Silbermann à Friedberg, puis se fixa à Dresde, où il mourut en 1769. Ses principaux ouvrages sont: 1° L'orgue de l'église française, construit

à Dresde, en 1765. 2° Celui de l'église Sainte-Joséphine, dans la même ville, en 1767. 3° L'orgue de Herzogswalda. 4° Celui de Haynichen. Ces derniers instruments ont été construits en société avec Schœnen.

SCHUBERT (Joseph), compositeur, naquit en 1757, à Warnsdorf, en Bohême, et y apprit les principes de la musique, sous la direction de son père, maître d'école en ce lieu. Plus tard, il alla à Prague faire ses études littéraires. Pendant son séjour en cette ville, il étudia le contrepoint chez l'abbé Fischer, et acquit un talent distingué sur le violon. En 1778, il se rendit à Berlin, et reçut des leçons de Kohn pour son instrument; mais il ne resta pas longtemps dans la capitale de la Prusse, car il entra, en 1779, dans la musique du marquis de Schwedt. Après y avoir été attaché pendant neuf ans, il fut appelé, en 1788, à Dresde, et placé comme premier violon dans la chapelle de la cour. Joseph Schubert est mort dans cette ville, en 1812. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Rosalie*, opéra-comique en un acte, représenté à Schwedt, en 1780. 2° *L'Hôtel de Gênes*, idem. 3° *Les Fléaux publics, ou le Monstre bleu*, idem. 4° *Le Désenchantement*, opéra sérieux, avec des ballets, à Dresde. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 3; Dresde, Hilscher. 3° Deux sonates, *idem*; ibid. 4° Rondeaux pour piano, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6; *ibid*. 5° Trois sonates pour violon et basse, op. 5; Dresde, Richter. 6° Douze menuets avec trios pour clavecin, op. 7; *ibid*. 7° Concerto pour violoncelle, op. 7; Brunswick, Spehr. 8° Douze divertissements pour le piano; Dresde, Hilscher. 9° Huit variations pour le piano; *ibid*. 10° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano; *ibid*. Schubert a laissé en manuscrit une grande quantité de compositions de tout genre, parmi lesquelles on remarque quinze concertos pour violon, trois *idem* pour alto, deux *idem* pour violoncelle, neuf *idem* pour flûte, deux *idem* pour hautbois, dix *idem* pour basson, trois *idem* pour clarinette, trois *idem* pour cor, deux symphonies concertantes pour flûte et violon et pour deux flûtes, six duos pour deux violons, six *idem* pour deux flûtes, trois sonates pour piano et violon, six *idem* pour piano seul, six *idem* pour violon seul, des suites d'harmonie, et quelques symphonies.

SCHUBERT (Jean-Frédéric), directeur de musique d'une troupe d'opéra allemand, naquit à Rudolstadt, le 17 décembre 1770. Dès ses premières années, il se livra à l'étude de la musique. Vers sa dix-huitième année, il se rendit à Frankenhausen, comme élève de Hesse, musicien de la ville; mais il n'y resta qu'un an, puis il alla continuer ses études à Sondershausen, chez Hausmann. Un an après, il se brouilla avec celui-ci, et cette circonstance lui fit quitter Sondershausen pour aller à Berlin, où son talent de violoniste lui fit trouver de l'emploi. En 1798, il était chef d'orchestre et compositeur de la troupe de Dœbblin, à Stettin. Hauk, bon violoniste de cette ville, mit la dernière main à son éducation musicale, et particulièrement à son habileté sur le violon. On le retrouve, en 1801, à Glogau, comme chef d'orchestre, et trois ans après il était à Ballenstadt, en qualité de directeur de musique de la troupe théâtrale de Vetter. Cet artiste distingué est mort à Cologne, dans le mois d'octobre 1811. On connaît sous son nom : 1° *Die Næchtliche Erscheinung* (L'apparition nocturne), opéra en deux actes, représenté à Stettin, en 1798. 2° Concerto pour le violon; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1805. 3° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 4; Leipsick, Peters. 4° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trois *idem*, op. 2; *ibid*. 6° Vingt-quatre petites pièces pour le piano, op. 3; *ibid*. Schubert s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par un traité de l'art du chant intitulé : *Neue Singschule, oder gründliche und volstændige Anweisung zur Singkunst in 3 Abtheilungen*, etc. (Nouvelle méthode de chant, ou instruction fondementale et complète pour cet art, en trois sections avec les exercices nécessaires); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1804, in-4°. Il a fait insérer deux articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*, le premier sur la construction mécanique du violon (tome V, p. 769); l'autre sur un projet d'amélioration de la contrebasse (t. VI, p. 187).

SCHUBERT (Ferdinand), professeur à l'école normale de Sainte-Anne, à Vienne, est né dans cette ville, le 18 octobre 1794. Fils d'un maître d'école d'un faubourg de la capitale de l'Autriche, il reçut de son père les premières leçons de musique, et plus tard devint élève d'un maître obscur nommé Holzer, pour le chant, le violon, le piano, l'orgue et l'harmonie. Les progrès du jeune Schubert furent si rapides que, à l'âge de treize ans, il exécu-

tait déjà des concertos sur l'orgue. On l'a considéré depuis comme un des meilleurs organistes de Vienne. En 1810, il obtint la place de professeur adjoint à la Maison des orphelins, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans; six ans après il eut le titre de professeur effectif, et celui de professeur de quatrième classe à l'école normale, lui fut donné en 1824. Il y joignit, peu de temps après, les fonctions d'inspecteur de plusieurs écoles des faubourgs de Vienne. Ferdinand Schubert est mort à Vienne, le 26 février 1859. Les ouvrages principaux de sa composition sont : 1° *Regina cœli,* à quatre voix, orchestre et orgue; Vienne, Diabelli. 2° *Requiem* allemand à quatre voix et orgue, op. 2; *ibid.* 3° Deux *tantum ergo,* idem; *ibid.* 4° Cadences pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 4; *ibid.* 5° Marche militaire pour la parade. 6° Chansons pour la Maison des orphelins. 6° (*bis*) Hymne de fête, quatuor vocal, op. 4; Vienne, Glœggl. 7° Première messe pour la campagne, à quatre voix et orchestre, op. 21; Vienne, Haslinger. 8° Offertoire (*Tu es Deus*) pour qnatre voix d'hommes, op. 22; Vienne, Glœggl. 9° Deux opéras pour les enfants, intitulés *Der kleine Schadenfroh* (Le petit espiègle), et *Die Ahrenleserinn* (La glaneuse). Il a laissé en manuscrit : 10° Une messe solennelle. 11° *Requiem* à la mémoire de son illustre frère François Schubert. 12° Deux *Salve Regina.* 13° Sonate pour piano et czakan.

SCHUBERT (François-Pierre), frère du précédent, naquit à Vienne, le 31 janvier 1797. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de musique de Michel Holzer. Quatre ans après, la beauté de sa voix et son intelligence musicale le firent admettre comme enfant de chœur dans la chapelle impériale, et dans le même temps il se livra à l'étude du piano et de plusieurs instruments à cordes, qu'il cultiva avec tant de succès que, avant l'âge de quinze ans, il put tenir l'emploi de premier violon dans les répétitions d'orchestre. L'organiste de la cour Rueziezka fut son maître d'harmonie, et Salieri lui enseigna le chant et la composition. Après que la mue de sa voix l'eut obligé à sortir de la chapelle impériale, il se livra seul à l'étude des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et chercha des ressources pour son existence en donnant des leçons. Le goût de la musique était une véritable passion parmi les membres de sa famille : souvent ils se réunissaient pour exécuter des quatuors; les frères de François Schubert jouaient les parties de violon; lui-même jouait l'alto, et leur père se chargeait de la partie du violoncelle. Une mélancolie habituelle était le trait dominant du caractère du jeune artiste : la musique seule pouvait l'en distraire et le porter à l'enthousiasme expansif. Dès son enfance, il avait écrit beaucoup de compositions instrumentales, telles que quatuors et symphonies, sans autre direction que ses propres idées; plus tard il s'essaya dans tous les genres, et montra dans ses productions une prodigieuse fécondité. Dans quelques-uns, et surtout dans les ballades et les chansons, il fit preuve de génie et se créa un style dans lequel il a eu beaucoup d'imitateurs, mais point de rivaux, chacune de ces petites pièces devenant par ses inspirations un drame entier où la nouveauté de la mélodie, la justesse de l'expression et jusqu'aux détails de l'accompagnement s'unissent pour former un ensemble souvent complet et parfait. Créateur de ce genre, il y a attaché son nom de manière à le rendre impérissable. Ses autres compositions, particulièrement ses quatuors pour violon, un quintette, un trio de piano et une grande symphonie (en *ut*), renferment de belles choses, mais n'ont pas le cachet de création qu'on remarque dans ses pièces de chant. Schubert s'est aussi essayé au théâtre, mais sans y produire de vive sensation : c'est qu'autre chose est le sentiment dramatique ou l'instinct de la scène. De très-grands musiciens, Cherubini, par exemple, ont eu à un très-haut degré le sentiment dramatique, mais n'ont jamais bien compris les exigences vives et pressantes de la scène qui souvent y fait paraître froid et languissant tel morceau qui semble rempli de chaleur et d'entraînement au piano. Tel paraît avoir été Schubert.

Ce musicien si distingué n'a eu qu'une existence obscure et retirée; toute l'histoire de sa vie se trouve dans ses ouvrages. Il vécut presque toujours à Vienne, et n'en sortit que pour de petits voyages en Hongrie, dans la Styrie et dans la Haute-Autriche. Peu favorisé de la fortune, il s'accommodait de sa médiocrité, parce que le but de sa vie était la culture de l'art. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 19 novembre 1828, avant qu'il eût atteint sa trente-sixième année. Méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne et à l'étranger pendant sa vie, il a eu d'ardents admirateurs après sa mort, et ses ballades ont été redites d'un bout à l'autre de l'Europe avec un enthousiasme où la mode n'était pas étran-

gère, quelque mérite qu'il y ait d'ailleurs dans ces intéressantes productions.

Parmi les œuvres de François Schubert publiés pendant sa vie ou après sa mort, on remarque : 1° Premier quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 29 (en *la* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Deux quatuors, op. 125 (en *mi* bémol et en *mi*); Vienne, Trentsensky. 3° Grand quatuor, œuvre posthume (en *fa*); *ibid.* 4° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 114 (en *la*); *ibid.* 5° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 99; Vienne, Diabelli. 6° Rondeau brillant pour piano et violon, op. 70; Vienne, Artaria. 7° Trois sonatines, *idem*, op. 137; Vienne, Diabelli. 8° Beaucoup de sonates et pièces diverses pour piano à quatre mains. 9° Grandes sonates pour piano seul, op. 42 (en *la* mineur), et op. 53 (en *ré*); Vienne, Artaria; trois grandes sonates, œuvre posthume; Vienne, Diabelli. 10° Un très-grand nombre de rondeaux, fantaisies et pièces diverses pour piano seul. 11° Messe à quatre voix et orchestre, op. 48; Vienne, Diabelli. 12° *Idem*, op. 141; Vienne, Haslinger. 13° *Tantum ergo*, à quatre voix et orchestre, op. 45; *ibid.* 14° Deux offertoires pour soprano ou ténor, orchestre et orgue, op. 46, 47; *ibid.* 15° Antienne pour le dimanche des Rameaux, à quatre voix et orgue; op. 113; *ibid.* 16° Le 23e psaume pour deux sopranos et deux contraltos, avec orgue ou piano, op. 132; *ibid.* 17° Environ deux cents ballades et chansons à voix seule avec accompagnement de piano, dont quelques-unes telles que *les Astres, Ave Maria, la Sérénade, le Roi des Aulnes, la Religieuse, le Départ*, etc., sont devenues célèbres. 18° Chants pour trois ou quatre voix d'hommes, œuvres 11, 16, 17, 28, 61, 74; Vienne, Diabelli, Leidesdorf. Schubert a laissé aussi en manuscrit, six messes, sept symphonies, dont une grande (en *ut*) a été publiée après sa mort; les autres sont: première (en *ré*), deuxième (en *ré*, 1815), troisième (en *si* bémol, 1815), quatrième (en *ut* mineur, 1816), cinquième (en *si* bémol, 1816), sixième (en *ut* majeur, 1818), septième (en *ut* mineur, 1818), et quinze opéras, dont les titres sont : *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), *Des Teufels Lustschloss* (le Château de plaisance du diable), terminé en 1814, *Fernando*, en un acte (1815), *Claudine de Villabella, Rosamunda, les Conjurés, Der Minnesænger* (le Troubadour), *les Amis de Salamanque*, en deux actes (1815), *un Emploi pendant quatre ans*, en un acte (1815), *la Caution*, en trois actes (1816), *les Frères jumeaux*, en un acte, *une Harpe*, opéra-féerie en trois actes (1820), *Fier-à-bras*, en trois actes, *le Mauvais Ménage*, en un acte (1833); enfin, deux opéras non terminés (*Adraste* et *Sacontala*).

SCHUBERT (François), violoniste distingué, né à Dresde, le 22 juillet 1808, reçut les premières leçons pour le violon du maître de concert Rolla, puis obtint du roi de Saxe une pension pour aller à Paris cultiver son instrument, sous la direction de Lafont. De retour à Dresde, il entra dans la chapelle royale en qualité de premier violon; plus tard, il eut le titre de maître de concert. Il occupait encore cette position en 1860. Schubert a obtenu des congés pour voyager; il s'est fait entendre avec succès à La Haye, Leipsick, Rudolstadt et Vienne. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque : neuf études pour le violon, op. 3; Leipsick, Kistner; fantaisie pour violon, avec orchestre, *ibid.*; duo pour piano et violon, op. 8, *ibid.*; deux duos concertants pour violon et violoncelle, en collaboration avec Kummer.

SCHUBERT (madame Maschinka), femme du précédent, et fille du maître de chapelle Georges-Abraham Schneider, est née à Reval, le 25 août 1815. Après avoir fait des études de chant à Paris, chez Bordogni, elle a débuté dans l'opéra allemand, à Londres, pendant la saison de 1832; puis elle s'est rendue à Milan, où elle a fait de nouvelles études sous la direction de Bianchi. En 1834, elle a chanté au Théâtre-Royal de Berlin, puis elle a été engagée comme cantatrice de la cour de Dresde et a été attachée au Théâtre-Royal de cette capitale.

SCHUBERT (Louis), né à Dessau, en 1828, fit son éducation musicale dans cette ville et reçut des leçons de violon d'un élève de Spohr. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il se rendit à Pétersbourg, où il fut employé à l'orchestre du Théâtre-Impérial comme violoniste, pendant deux ans. N'ayant pas trouvé dans la capitale de la Russie la position avantageuse qu'il avait espérée, il s'en éloigna en 1847 et prit sa route par Kœnigsberg, où il s'est fixé depuis lors, y ayant trouvé de l'occupation comme professeur de musique et comme chef d'orchestre. Il y a fait représenter plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque *Aus Siberien* (en Sibérie). On connaît aussi sous son nom quelques compositions instrumentales et des *Lieder*.

SCHUBERTH (Gottlob), né le 11 août 1778, fut dans sa jeunesse un hautboïste distingué. Il vécut longtemps à Magdebourg;

mais, en 1833, il se fixa à Hambourg, où il est mort en 1846. Pianiste assez habile, il a écrit des compositions faciles et agréables pour le piano, dont les plus connues sont : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1 ; Mayence, Schott. 2° *Idem*, op. 2 ; *ibid.* 3° Grande sonate agréable, op. 3 ; *ibid.* 4° *Idem*, op. 9 ; Hambourg, Lübbers. 5° Introduction et rondo, op. 4 ; Mayence, Schott. 6° Plusieurs recueils de danses, polonaises et valses pour piano.

SCHUBERTH (Louis), fils du précédent, né à Magdebourg, le 18 avril 1806, a reçu de son père les premières leçons de musique, et a choisi pour son instrument la contrebasse, sur laquelle il est parvenu à une grande habileté. Après avoir été pendant quelque temps employé à l'orchestre de Magdebourg, il fut appelé à Oldenbourg, puis à Riga, en qualité de directeur de musique. Dans ces derniers temps, il s'est fixé à Kœnigsberg, où il remplit des fonctions semblables. Parmi ses compositions, on cite particulièrement comme des œuvres de mérite, un grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 23 ; Hambourg, J. Schuberth ; l'*Espérance*, sonate pour piano seul, op. 25 ; *ibid.*, et *Souvenir à Beethoven*, grande fantaisie en forme de sonate, op. 30 ; *ibid.* ; deuxième grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 32 ; *ibid.* ; premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 27 ; *ibid.* ; deuxième quatuor *idem*, op. 34 ; *ibid.* ; grande sonate (en *si* bémol) pour piano à quatre mains, op. 36 ; *ibid.* ; *Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst* (Instruction fondamentale pour la composition musicale) ; *ibid.*, deux parties in-8°.

SCHUBERTH (Charles), virtuose violoncelliste, deuxième fils de Gottlob, né à Magdebourg, le 25 février 1811, commença, sous la direction de son père, l'étude de la musique, puis reçut, pendant six ans, des leçons de Louis Hesse pour le violoncelle. A l'âge de onze ans, il se fit entendre, pour la première fois en public, dans un solo sur cet instrument. En 1825, il se rendit à Dresde, pour y continuer ses études près du professeur de violoncelle Dotzauer (*voyez* ce nom). Après avoir reçu ses leçons pendant deux ans, il retourna à Magdebourg, et y joua avec succès dans un concert de la célèbre cantatrice Catalani. Au mois de décembre 1828, il entreprit son premier voyage d'artiste et joua à la cour de Ludwigslust, puis à Hambourg, et s'achemina vers Copenhague, au mois d'avril 1829, donnant des concerts à Brême, Lubeck et Kiel. Après avoir passé quelques mois dans la capitale du Danemark, il retourna par Gothenbourg à Magdebourg, où il accepta la place de premier violoncelle du théâtre. Au mois d'octobre 1833, il commença un second voyage par Brême, Oldenbourg, Dusseldorf, Cologne, Aix-la-Chapelle, Liége, Anvers, Bruxelles et Paris : partout il se fit entendre avec succès. Arrivé à Hambourg, en 1834, il s'en éloigna à l'automne de la même année pour parcourir la Hollande, où le roi des Pays-Bas lui donna le titre de violoncelle solo de sa musique particulière. Il passa la saison de 1835 à Londres, après quoi il se rendit en Russie, où il fit un séjour de vingt-huit ans, qui ne fut interrompu que par un voyage en Allemagne. A son retour à Pétersbourg, il fut nommé directeur de musique de l'université, et inspecteur de l'école de musique attachée au Théâtre-Impérial. Charles Schuberth est mort à Zurich, le 22 juin 1863, à l'âge de cinquante-deux ans. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 5 ; Hambourg, J. Schuberth et Cᵉ. 2° *Souvenir de la Hollande*, fantaisie et variations sur l'air national hollandais, pour violoncelle et orchestre, op. 3 ; *ibid.* 3° Fantaisie brillante sur des thèmes italiens, *idem*, op. 8 ; *ibid.* 5° *Carnaval suisse*, variations burlesques, *idem*, op. 9 ; *ibid.* 6° *Andante religioso e capricioso*, idem, op. 11 ; *ibid.* op. 7 ; *ibid.* 4° *Scène champêtre*, *idem*, 7° Pièce de société pour violoncelle et piano, op. 12 ; *ibid.* 8° Deux caprices en forme d'études, *idem*, op. 13 ; *ibid.* 9° Fantaisie ou caprice sur la marche des *Puritains* (en *la*), pour violoncelle et orchestre, op. 14 ; *ibid.* 10° Premier quintette (en *ré*) pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 15 ; *ibid.* 11° Tarentelle pour violoncelle et orchestre, op. 16 ; *ibid.* 12° Deuxième quintetto ; fantaisie concertante pour quatre violoncelles et contrebasse, op. 19 ; *ibid.* 13° Quatre romances sans paroles pour violoncelle et piano, op. 20 ; *ibid.*

SCHUBLER (Chrétien-Louis), né à Heilbronn, d'une famille honorable, vers 1755, fut sénateur de cette ville, et y mourut le 14 avril 1820. Il s'est rendu recommandable par les ouvrages qu'il a publiés sur les mathématiques pures et appliquées. On ne le cite dans cette biographie que pour deux morceaux concernant la philosophie de la musique qu'il a fait insérer dans la *Correspondance musicale* de Spire. Le premier a pour titre : *Abhand-*

lung über eine Stelle von Leibnitz zur Theorie der Musik (Traité sur un passage de Leibnitz relatif à la théorie de la musique); année 1791, numéros 23, 24, 36 et 37; l'autre : *Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern, bey Blasen-den-und bey Saiten-Instrumenten* (Sur la diversité des gammes dans les instruments à vent et à cordes); année 1792, numéros 51 et 52.

SCHUCHMANN (Jean), auteur inconnu d'un traité sur la musique, en allemand, intitulé : *Compendium musices ;* Halle, 1616, in-8°.

SCHUDT (Jean-Jacques), recteur du gymnase de Francfort, naquit dans cette ville, le 14 janvier 1664, et mourut le 14 février 1722. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation *De cantricibus Templi,* qui a été insérée par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées,* t. XXXII, p. 643-658.

SCHUERER (Adam). *Voyez* **SCHÜRER.**

SCHUERMANN (Georges-Gaspard). *Voyez* **SCHÜRMANN.**

SCHUETZ (Henri). *Voyez* **SCHÜTZ.**

SCHUETZ (Gabriel). *Voyez* **SCHÜTZ.**

SCHUETZE (Frédéric-Wilhelm ou Guillaume). *Voyez* **SCHÜTZE** (1).

SCHUHBAUER (Luc), né le 25 décembre 1753, à Lichtfeld, en Bavière, apprit les éléments de la langue latine et de la musique au couvent de Zweifalten, entra plus tard au séminaire d'Augsbourg, et alla enfin achever ses études au collége de Neubourg, sur le Danube. Ses progrès ne furent pas moins rapides dans la musique que dans les sciences. La culture de cet art devint en lui un goût passionné, et bientôt il voulut essayer ses forces dans la composition, en écrivant des morceaux de musique d'église, sans autre guide que son instinct, et ce qu'il avait appris par la lecture des partitions de grands maîtres. A l'Université d'Ingolstadt, où il s'était rendu pour suivre les cours de médecine, il n'interrompit pas ses travaux de compositeur. Après avoir obtenu le grade de docteur en médecine, il s'établit à Munich, et y fut bientôt considéré comme un des médecins les plus distingués. En 1791, l'électeur de Bavière lui accorda les titres de conseiller et de médecin de la cour, et huit ans après il fut élu membre du comité royal de médecine. Il remplissait encore ces fonctions en 1812; mais les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque. Schuhbauer, bien que simple amateur, a eu de la célébrité comme musicien, par la composition de deux opéras qui ont obtenu un succès populaire. Le premier a pour titre : *Die Dorf-deputiren* (Les députés de village). Les mélodies naturelles et remplies d'originalité qu'on y remarque ont fait applaudir cet ouvrage dans toute l'Allemagne. Le deuxième opéra de Schuhbauer est intitulé : *Die treuer Kœhler* (Les charbonniers fidèles). Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Manheim, chez Heckel. Schuhbauer a écrit aussi des concertos, des sonates pour le piano, et le psaume 107, avec orchestre, sur la traduction de Mendelssohn, qui fut exécuté au concert de la cour, à Munich, en 1807.

SCHUHBAUER (Thomas-Joachim), moine bénédictin du couvent de Nieder-Altach, en Bavière, est mort à Passau, le 17 décembre 1812. En 1781, il fit imprimer, dans le premier volume des *Mémoires de l'académie des belles-lettres et sciences de la Bavière,* une dissertation sur les opéras. Ce moine s'est rendu particulièrement recommandable par l'esquisse d'un cours sur l'esthétique qu'il avait fait à l'académie de Passau, et qu'il a publié sous ce titre : *Entwurf zu d. œffentl. Vorlesungen über die Æsthetik,* etc.; Passau, 1786, in-8°. Wieland a publié des extraits de cet ouvrage dans le troisième numéro du *Mercure allemand* de 1801. Gerber a confondu, dans son *nouveau Lexique,* l'auteur de ce livre avec le médecin de Munich dont il est question dans l'article précédent.

SCHUG (Conrad), professeur de musique à Bonn, n'est connu que par un petit traité élémentaire de musique à l'usage des enfants qui fréquentent les écoles. Ce livre a pour titre : *Elementar-Musikschule oder Darstellung aller derjenigen Lehren, welche jedene Musikunterrichte zur Gründlage dienen. Nebst einer Anhange, neun zwei-und dreistimmige Kinderlieder enthalten* (École élémentaire de musique ou tableau de tout ce qui la concerne, etc.; avec un supplément contenant neuf chansons d'enfants à deux et trois voix); Bonn, J. Wittmann, 1847, in-8°.

SCHUGT (J.-G.), professeur de chant dans les deux gymnases de Cologne et dans l'école primaire de cette ville. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Hülfsbuch bei dem Gesang-unterricht für Schulen und zum Selbstun-*

(1) Si la *Biographie universelle des musiciens* était destinée particulièrement à l'Allemagne, la place de ces cinq noms serait ici; mais les lecteurs français chercheraient ces mêmes noms à *Schurer*, *Schurmann*, *Schutz* et *Schutze*; s'ils ne les trouvaient pas à leur place, ils pourraient croire qu'ils ont été oubliés.

terricht (Manuel de l'étude du chant à l'usage des écoles et pour s'instruire soi-même); Cologne, Renard et Dübyen, 1838.

SCHUKNECHT (Jean-Chrétien), mathématicien à Closter-Rossleben, en Saxe, naquit dans la Thuringe, en 1745, et mourut le 17 février 1805. On a de lui des éléments d'arithmétique et de géométrie; il n'est cité dans cette biographie que pour des pièces faciles pour le piano qu'il a publiées à Leipsick, en 1781, et un recueil intitulé : *Minuetto, polacca e rondo per il cembalo.*

SCHULHOFF (Jules), virtuose sur le piano, est né à Prague le 2 août 1825. Son premier maître pour son instrument fut le professeur Kisch; puis il fut dirigé dans ses études par Tedesco, pendant plusieurs années. Tomascheck l'instruisit ensuite dans la composition. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il s'éloigna de sa ville natale avec le dessein de se rendre à Paris; mais il séjourna quelque temps à Dresde et à Weimar, pour y donner des concerts. Arrivé dans la capitale de la France, il y vécut pendant plusieurs années dans la retraite et à peu près inconnu, travaillant incessamment au développement de son talent. Les circonstances qui le déterminèrent à se faire connaître enfin du public furent celles-ci : Il se trouvait un jour dans les magasins de pianos de la maison Pleyel, pour y faire choix d'un instrument, lorsqu'il y vit entrer Chopin, accompagné d'un étranger. Schulhoff, inconnu de l'artiste célèbre, s'approcha de lui et lui demanda la faveur d'être entendu de lui sur le piano. Souvent importuné par des sollicitations du même genre, faites par des exécutants médiocres, Chopin consentit d'assez mauvaise grâce à écouter l'inconnu, et d'abord il montra beaucoup d'indifférence aux premiers accords; mais bientôt son attention fut éveillée par le charme d'un talent original qui s'ouvrait des voies nouvelles : il se rapprocha de l'instrument, et quand le morceau fut fini, il félicita chaleureusement celui qu'il avait d'abord mal accueilli. Après cette épreuve, Schulhoff n'hésita plus à se faire connaître. Son début se fit le 2 novembre 1845, dans un concert qu'il donna chez Érard : il y produisit une vive émotion parmi les artistes. Henri Blanchard, qui faisait assez souvent de mauvais comptes rendus des concerts, ne se trompa pas dans cette circonstance, et déclara, dans la *Gazette musicale de Paris,* du 7 novembre (n° 49), que Schulhoff était un *pianiste chanteur,* et qu'il y avait de la fantaisie dans son jeu comme dans sa musique. Le succès de l'artiste se consolida dans les années 1846 et 1847, et ses œuvres commencèrent à se répandre dans les salons. Après un séjour de plusieurs années à Paris, Schulhoff parcourut le Midi de la France, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie : partout il eut de beaux succès. Au retour de Saint-Pétersbourg, il se trouva arrêté à Dresde par un dérangement sérieux de sa santé qui l'y retint pendant plusieurs années. Plusieurs fois, depuis lors, il est retourné à Paris, notamment en 1856 et 1864; son talent y a toujours reçu un chaleureux accueil. Parmi ses compositions, on remarque une bonne sonate, qui est un de ses premiers ouvrages; *Prague,* allegro brillant, op. 1, en *la* mineur; des pièces de salon, op. 2; *Andante* et étude de concert, op. 3; deux suites de Mazourkes, op. 5; *Deux Scherzo,* op. 7; Morceaux de salon, op. 8; Caprice sur des airs nationaux de la Bohême, op. 10; Nocturne et romance, op. 11; *Le Tournoi,* grande étude, op. 12; douze études divisées en trois livres, op. 13; *Agitato* (en *ut* mineur), op. 15.

SCHULTEN (B.-W.), vicaire à Saint-André de Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Cantus Choralis Gregorianus,* Cologne, 1749, in-8° de trente-deux pages.

SCHULTES (Jean-Georges), facteur d'orgues à Ellenberg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un orgue de seize pieds qu'il a construit dans l'église de l'hospice, à Dinckelsbühl. Cet instrument est composé de trente jeux, deux claviers et pédale.

SCHULTESIUS (Jean-Paul), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 14 septembre 1748, à Fechheim, village de la principauté de Saxe-Cobourg. Son père, qui était maître d'école dans ce lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. Les éléments des langues latine et grecque lui furent enseignés par le pasteur Lœhlin, à Mudberg. En 1764, Schultesius commença ses études de théologie au collége de Cobourg; il y fut attaché comme choriste, et acquit pendant six ans une connaissance complète de la musique. En 1770, il se rendit à l'université d'Erlangen pour achever ses cours d'études ecclésiastiques; pendant son séjour en cette ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Kehl, excellent organiste, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de l'orgue. Ses études terminées, il se disposait,

en 1773, à retourner dans sa famille, lorsqu'une proposition lui fût faite de la part des protestants hollandais et allemands établis à Livourne, pour y occuper la place de leur ministre ecclésiastique : il l'accepta avec joie, et partit pour l'Italie. Arrivé à Livourne, il s'y lia d'amitié avec le maître de chapelle Checchi, qui devint son maître de contrepoint, et lui communiqua une instruction solide dans l'art d'écrire. Quelques années après, Schultesius eut l'honneur d'exécuter sur le piano quelques-unes de ses compositions devant le grand-duc et la grande-duchesse de Toscane qui, en témoignage de leur satisfaction, lui firent présent d'une belle montre à répétition. Dans sa position indépendante, il pouvait se livrer en liberté à l'étude de l'art, objet de son affection : il devint, après trente ans de travaux, un des musiciens les plus profonds et les plus érudits de son temps. L'Académie italienne des sciences, lettres et arts lui accorda la récompense de ses travaux, en le nommant, en 1807, membre de la quatrième classe. Il mourut à Livourne en 1816, à l'âge de soixante-huit ans. Cet amateur de mérite a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Trois sonates pour piano avec violon obligé, op. 1; Livourne, 1780. 2° Quatre *idem*, op. 2; Londres, Longmann et Broderip. 3° Deux quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1785. 4° Variations, sur un thème de Pleyel, pour piano et violon obligé, op. 4. 5° Huit variations sur un andantino pour piano, violon, alto et violoncelle obligés, op. 5; Livourne, Carboncini. 6° Allegretto avec douze variations pour piano, violon et violoncelle obligés, op. 6; Augsbourg, Gombart. 7° Variations sur un thème de Pleyel, *idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Andantino* original, avec huit variations pour le piano, op. 8; *ibid.* 9° Sept variations *idem*, op. 9; *ibid.* 10° Huit variations sur un air russe pour piano, op. 10; Livourne, Carboncini. 11° Douze variations sur l'air de *Malbrouk*, pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 11; Florence, Nicolo Pagni. 12° *Réconciliation entre deux amis*, thème original avec variations, op. 12; Augsbourg, Gombart. Schultesius a laissé en manuscrit plusieurs autres ouvrages. Une de ses meilleures productions est la dissertation sur la musique d'église qu'il a fait imprimer, sous ce titre : *Memoria sopra la musica di chiesa*; Livourne, Th. Masi, 1810, in-4° de vingt-cinq pages.

SCHULTHEISS (Benoit), organiste à l'église Saint-Égide de Nuremberg, mort dans cette ville, le 1er mars 1693, est auteur d'un recueil de pièces pour le clavecin, dont la première partie a été publiée sous ce titre : *Muth und Geistermutern der Clavier-Lust*; Nuremberg, 1679, in-4° obl. La deuxième partie a paru dans la même ville, en 1680.

SCHULTING (Corneille), savant ecclésiastique, né à Steenwyck, petite ville de la province d'Over-Yssel, vers 1540, mort le 23 avril 1604. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qui a pour titre : *Bibliotheca ecclesiastica seu Commentar. sacr. de expositione et illustratione missalis et breviarii*; Cologne, 1599, in-fol., quatre volumes. Schulting y traite (t. Ier) : 1° *De cantorum psaltarumque antiquitate et origine.* 2° *De antiquo cantu in ecclesiâ, deque psalmorum et hymnorum decantatione*; et t. IV : 1° *Psalmodia Lucæ Lossii.* 2° *De enchiridio cantionum Lutheri.*

SCHULTZ (Jean-Henri), musicien inconnu, auteur d'un traité de composition (*Unterricht in der Composition*) qui se trouvait, en 1740, vraisemblablement en manuscrit, dans la bibliothèque de Valentin-Bartholomé Hausmann (*Voyez* ce nom), suivant l'indication fournie par Mattheson (*Gründl. einer Ehrenpforte*, p. 106).

SCHULTZ (N.), auteur de deux écrits qui se trouvaient, en 1740, chez Haussmann, cité dans l'article précédent; le premier avait pour titre : *Anweisung zum Clavier* (Principes de clavecin); le second : *De intonatione soni cujuslibet vocis* (*voyez* Mattheson, *Gründl. einer Ehrenpforte*, p. 107).

SCHULTZE (Jean), né à Lunebourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du duc de Brunswick, à Danneberg. On a imprimé de sa composition : 1° 40 *Neue ausserlesene schœne Intraden und Galliarden mit 4 Stimmen*, etc. (Quarante belles et nouvelles entrées et gaillardes, à quatre voix, avec des passamèses à huit voix en deux chœurs); Hambourg, 1617, in-4°. 2° *Musikalischer Lustgarten aus allerhand Motetten bestehend* (Jardin de plaisance musical consistant en motets de différents genres); Lunebourg, 1622.

SCHULTZE (Christophe), *Cantor* et compositeur, né à Sorau, vivait à Dœlitzsch, vers le milieu du dix-septième siècle. Plusieurs recueils de chants l'ont fait connaître; ils ont pour titre : 1° *Collegium musicum delicii charitativum*, composé de dix maximes spirituelles à plusieurs voix avec basse continue, dans le style des madrigaux, en l'honneur du collège

musical de Dœlitzsch, nouvellement institué; Leipsick, 1647, in-4°. 2° *Denarius musicus,* consistant en concerts à une, deux et trois voix avec symphonies et basse continue; *ibid.* 3° Mélodies pour des chorals, imprimées à Leipsick, en 1659 et 1668, in-8°.

SCHULTZE (André-Henri), né à Brunswick, le 4 février 1681, y apprit, sous la direction du *cantor* Bach, les éléments de la musique et du chant. Plus tard, il se livra particulièrement à l'étude du clavecin et de l'orgue. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne, il arriva à Hildesheim, y fréquenta le gymnase, et fut ensuite nommé organiste de l'église Saint-Lambert. Un mal de jambe, qui rendit l'amputation nécessaire, le conduisit au tombeau, le 12 octobre 1742. Cet artiste estimable a laissé en manuscrit six concertos pour clavecin seul, datés de Hildesheim, en 1730.

SCHULTZE (Jean-Nicolas-Guillaume), étudiant en philosophie et en théologie, né à Rostock, d'une famille noble, dans les premières années du dix-huitième siècle, y soutint, en 1728, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *De usu musices in ecclesia christiana; Rostochii, typis Nicolai Schwiegerovii,* in-4° de cent trente-trois pages. Ce savant écrit, plus remarquable par l'érudition que par la nouveauté des aperçus, est divisé en trois sections : la première traite de la musique en général, considérée comme art et comme science; la seconde, de la musique d'après l'Ancien Testament; la dernière, de la musique suivant le Nouveau Testament.

SCHULTZE (Chrétien-Auguste), né le 10 avril 1759, à Klingenthal, en Saxe, était fils du pasteur de ce lieu. Dès son enfance, il apprit les principes de la musique, du violon et du clavecin. A l'âge de douze ans, il entra au collége Saint-Laurent, à Nuremberg, et y continua pendant sept années ses études littéraires et musicales. Quelques essais de composition qu'il soumit alors au maître de chapelle Gruber lui procurèrent les conseils de cet homme de mérite. En 1779, il alla suivre les cours de théologie à l'université d'Altdorff, et employa quatre années à cette étude. De retour à Nuremberg, avec le titre de candidat théologien, il accepta, en 1783, une place de percepteur chez un banquier de cette ville. Les loisirs que lui laissaient ses fonctions étaient employés à la composition. En 1798, il se présenta au concours pour la place de maître de chapelle à Nuremberg, mais il ne put l'obtenir. Schultze vivait encore à Nuremberg en 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze variations pour le piano sur l'air allemand : *Nach so viel Leiden;* Leipsick, Hofmeister. 2° Cinq polonaises et deux valses pour le piano; *ibid.* 3° Douze contredanses pour l'orchestre; Spire, Bossler. Il a écrit aussi quelques articles sur l'harmonica qui ont été insérés dans la *Gazette musicale de Spire.* Il a laissé en manuscrit beaucoup de drames, cantates, oratorios et chœurs, composés pour diverses solennités, parmi lesquels on remarque une grande cantate religieuse pour la dédicace séculaire de l'église de Klingenthal, exécutée sous sa direction, le 31 octobre 1801.

SCHULTZE (O.-K.-F.-W.), professeur de musique à Prenzlow, dans le Brandebourg, n'est connu que par un traité élémentaire de musique vocale intitulé : *Theoretische-praktische Gesangschule mit 30 den Gesangregeln entsprechenden Canons, besonders für Gymnasien und Bürgerschulen* (Méthode théorique et pratique de chant, avec trente canons sur les règles du solfége, etc.); Berlin, Bechtold, 1831, in-4°. Schultze a publié aussi une méthode de piano intitulée : *Darstellung einer leichten Methode des piano-forte;* Prenzlow, 1839, in-8°.

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Godescalc).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jérôme).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jacques).

SCHULZ ou **SCHULTZ.** *Voyez* **PRÆTORIUS** (Michel).

SCHULZ (Jean-Abraham-Pierre), né à Lunebourg, le 30 mars 1747, était fils d'un boulanger qui le destinait à l'état ecclésiastique; mais son goût invincible pour la musique le fit se dévouer tout entier à cet art. A l'âge de dix ans, il entra au collége Saint-Michel, qu'il quitta deux ans après pour entrer à celui de Saint-Jean. Admis au chœur de cette école, il fit de rapides progrès dans l'étude de la musique, puis reçut des leçons de clavecin de Schmügel, organiste distingué. Celui-ci lui parlait souvent de l'excellente musique qu'on entendait à Berlin, et du mérite de Kirnberger, et le jeune Schulz s'enthousiasmait à l'idée de recevoir des leçons de ce savant homme et d'entendre les chefs-d'œuvre des grands maîtres exécutés par les artistes célèbres réunis dans la capitale de la Prusse. Contre le vœu de sa famille, et sans ressources, il se mit en route à l'âge de quinze ans, arriva à Berlin en 1762, et se rendit immédiatement

chez Kirnberger, qui, bien que d'un caractère peu bienveillant, l'accueillit, lui promit son appui, et le fit entrer au gymnase et au chœur de chant. Naturellement doué du sentiment de la mélodie, Schulz eut quelque peine à se familiariser avec l'enseignement sec et pédantesque de Kirnberger. Ses progrès dans ses études, la lucidité de son esprit, et son style clair et facile devinrent plus tard d'un grand secours à son maître, dont le profond savoir se manifestait avec clarté dans la pratique de l'art, mais qui manquait d'ordre dans l'exposition de sa doctrine. En 1768, Schulz trouva une heureuse occasion pour visiter la France, l'Italie et l'Allemagne avec la princesse polonaise Sapieha. Ce voyage, dont la durée fut de cinq ans, forma son goût et son esprit. De retour à Berlin, en 1773, Schulz trouva Kirnberger et Sulzer occupés à écrire le deuxième volume de la *Théorie générale des beaux-arts*: tous deux virent en lui un homme fort utile pour ce travail, et lui abandonnèrent l'élaboration de tous les articles concernant la musique, depuis S jusqu'à Z. Cet ouvrage terminé, Schulz se chargea de la rédaction du *Traité de composition pure* de Kirnberger : c'est cette rédaction qui a été publiée sous le nom du maître. En 1776, l'organisation de l'orchestre du théâtre français de Berlin ayant été complétée, sa direction fut confiée à Schulz; mais ce théâtre ayant été supprimé en 1780, il entra chez le prince Henri de Prusse, au château de Reinsberg, en qualité de maître de chapelle. Cette époque est celle de la publication de ses meilleurs ouvrages. En 1787, la place de maître de chapelle de la cour de Copenhague lui fut offerte; il l'accepta, et exerça dans ses fonctions une heureuse influence sur les progrès de la musique en Danemark. En 1791, il fonda, avec l'approbation du roi, une caisse pour les veuves des musiciens de la chapelle royale, et donna, au bénéfice de cette caisse, des concerts dont les produits furent considérables. Sa santé, qui avait déjà reçu de graves atteintes, fut particulièrement ébranlée par ses efforts pour sauver une partie de la bibliothèque musicale, dans l'incendie du palais du roi. Une maladie nerveuse, accompagnée de vertiges et de crachements de sang, lui avait rendu nécessaires le repos et un climat plus doux; il demanda sa retraite, mais le roi ne voulut accepter sa démission qu'après que les médecins eurent déclaré sa vie en danger. Deux tiers de son traitement lui furent laissés comme pension viagère. Au mois de mai 1795, Schulz partit avec sa famille pour Kiel, et fit le trajet par mer. L'amélioration que ce petit voyage avait produite dans sa santé lui fit conseiller par les médecins de se rendre en Portugal. Après avoir passé quelques mois à Eutin, chez son ami, le poëte Voss, puis à Altona, Hambourg et Lunebourg, il s'embarqua le 30 septembre pour Lisbonne; mais une tempête rejeta le bâtiment sur les côtes du Nord, et fit prendre à Schulz la résolution de ne point quitter l'Allemagne. Au commencement de 1796, il se retrouva de nouveau à Berlin. Il y vécut environ une année; puis il alla à Reinsberg où il perdit sa femme d'une maladie de poitrine. Le chagrin que lui causa cet événement augmenta ses propres maux; il s'éteignit insensiblement, et mourut à Schwedt, le 10 juin 1800, à l'âge de cinquante-trois ans.

On remarque, parmi les principales compositions de cet artiste distingué : 1° *La Fée Urgèle*, opéra-comique français, composé en 1782, pour le théâtre de Reinsberg, puis représenté au Théâtre-National de Berlin, en 1789, et à Copenhague, en 1792, avec une traduction danoise. 2° *Clarisse*, ou *la Domestique inconnue*, idem, 1783. 3° Chœurs et entr'actes de l'*Athalie* de Racine, 1785; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, en partition. 4° *Minora*, mélodrame en quatre actes; Hambourg, 1786. 5° *Le Barbier de Séville*, opéra-comique français, à Reinsberg, 1786. 6° *Goetz de Berlichingen*, drame. 7° *Aline, reine de Golconde*, opéra en trois actes, à Copenhague, en 1789, publié en partition réduite pour le piano, en français et en allemand, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 8° *Jean et Marie*, oratorio, à Copenhague, 1789. 9° *Hœstgilde* (la Fête de la moisson), opéra en un acte, à Copenhague, 1790. 10° *Le Sacrifice des Nymphes*, prologue danois, à Copenhague, 1781. 11° Cantate de *la Passion*, en partition pour le piano; Altona et Kiel, Kaven. 12° *La Mort du Christ*, oratorio en langue danoise, à Copenhague, en 1792. 13° Hymne à Dieu, traduit en allemand sur le texte danois, par Voss, et publié en partition réduite pour le piano, à Copenhague, 1793. 14° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; Berlin, 1779. 15° Chansons populaires avec accompagnement de clavecin; *ibid.*, 1782. Une deuxième édition de ces deux recueils a été publiée à Berlin, en 1785, avec des augmentations et des corrections. 16° Canzonettes italiennes; Berlin, 1782. 17° Poésies lyriques sur des sujets religieux, par Uz, mises en musique à voix seule avec piano; Hambourg,

1784. 18° Odes et cantiques spirituels des meilleurs auteurs allemands, *ibid.*; idem, 1786. 19° Chansons populaires, troisième recueil; Berlin, 1790. 20° Six pièces pour le clavecin; Berlin, 1779. 21° Sonate pour le clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1782. 22° Amusement musical pour le piano; *ibid.*, 1792. 23° Badinage musical, *idem*; ibid. 24° Aérostat musical, *idem*; ibid. 25° Sonate pour piano et violon; Berlin, Rellstab. Gerber attribue à Schulz le livre intitulé : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie), connu sous le nom de Kirnberger; j'ignore si l'élève de ce maître a eu d'autre part à la rédaction de cet ouvrage que celle du style. Les écrits dont les titres suivent lui appartiennent en propre : 1° *Entwurf einer neuen und leicht verstændlichen Musiktabulatur, deren man sich in Ermangelung der Notentypen, in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kann*, etc. (Esquisse d'une nouvelle tablature de la musique, intelligible et facile, etc.); Berlin, 1786, in-8° de quatre-vingt-seize pages. Le projet de Schultz avait pour objet de rendre facile l'impression des exemples de musique dans les ouvrages de théorie ou de critique musicale. Il est revenu sur ce sujet dans un article du *Magasin musical* de Cramer (février, 1788), intitulé: *Verbesserter Entwurf einer Musiktabulatur, zum Gebrauch in musikalischen Schriften, und zur Befœrderung der Bekanntmachung volstændiger Partituren* (Essai amélioré d'une tablature de la musique, pour l'usage des écrits musicaux, etc.). Schulz a aussi donné un exemple de l'emploi de ses signes de notation dans les partitions par son oratorio de *Jean et Marie*, publié à Copenhague, en 1791. 2° *Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der kœnigl. danischen Staaten* (Idées concernant l'influence de la musique dans l'éducation d'un peuple, etc.); Copenhagen, 1790, in-8° de soixante-quatre pages. 3° Deux articles en réponse à une comparaison faite par Dittersdorf, dans le *Dictionnaire des beaux-arts* de Sulzer, entre un passage du *Stabat mater* de Pergolèse et un air de Graun (*Gazette musicale de Leipsick*, t. II, p. 257 et 273).

SCHULZ (L.-J.), professeur de clavecin à Amsterdam, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait graver, vers 1780, *Six quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse*, op. 1. On trouve aussi quelques bagatelles de cet artiste dans la Correspondance musicale de Spire (*Musikal. Realzeitung*, 1791, *Notenblatter*).

SCHULZ (....), conseiller du roi de Prusse, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme, une dissertation sur le traité de musique de Philodème, trouvé dans les papyrus d'Herculanum, intitulée : *Auspicia, voci protectoratus Acad. Jenensis*, 1795. *Propos. in Philodemi περὶ μουσικῆς, lib. IV, animadvers.*; Jéna, 1795, in-4° de huit feuilles.

SCHULZ (Jean-Philippe-Chrétien), compositeur, naquit à Langensalza, dans la Thuringe, le 1er septembre 1773, et fut envoyé à Leipsick dès l'âge de dix ans, pour y faire ses études à l'école de Saint-Thomas. Sorti de ce collége, il voulut suivre les cours de théologie de l'université; mais ayant changé de résolution, il se destina à la carrière de musicien, et se livra à l'étude sérieuse de l'art, d'abord sous la direction d'Engler, organiste du château, puis sous celle de Schicht. En 1800, il commença à écrire pour la troupe dramatique de Seconda des ouvertures, chœurs, marches, airs de danse, etc., et dirigea chaque année l'orchestre du théâtre, pendant le séjour de cette troupe à Leipsick. En 1810, il fut nommé directeur de musique des concerts hebdomadaires. Il est mort dans cette position, le 30 janvier 1827, à l'âge de cinquante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° Ouverture de *Faust*, à grand orchestre; Leipsick, Hofmeister. 2° *Idem*, de *la Pucelle d'Orléans*; Leipsick, Peters. 3° Huit pièces d'harmonie pour diverses comédies favorites à six et sept parties; *ibid.* 4° Six marches théâtrales pour piano à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Airs de danse de *Faust* pour piano; Leipsick, Hofmeister. 6° *Domine Salvum fac regem*, à quatre voix et instruments à vent, en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Douze chansons à quatre voix, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 9° Huit chansons à quatre voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 11 et 13; Leipsick, Breitkopf, Peters, Hofmeister. 11° Six canzonettes italiennes et allemandes; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Les autres compositions de Schulz sont restées en manuscrit.

SCHULZ (Charles), professeur au séminaire de Kloster-Neuenzelle, et en dernier lieu co-recteur au gymnase de Fürstenwalde,

dans le Brandebourg, s'est fait connaître avantageusement par un traité élémentaire de musique intitulé : *Leitfaden bei den Gesanglehre nach der Elementar-methode,* etc. (Guide dans l'art du chant, d'après la méthode élémentaire, etc.); Züllichau, Darnemann, 1812, in-8° de trente-six pages. La deuxième édition de ce petit ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1815, et la troisième, en 1825. On a aussi du même professeur un livre de chant à l'usage des écoles (*Schulgesangbuch*), publié comme supplément à l'ouvrage précédent; Züllichau, Darnemann, 1816, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1819, gr. in-8°.

SCHULZ (Jean-Frédéric), excellent facteur d'orgues, à Mülhausen, dans la Thuringe. est né à Milbitz, le 27 janvier 1793. Fils de Jean-André Schülz, facteur d'orgues distingué, qui, dans l'espace de vingt années, avait construit ceux de Büchenloh, Blankenhayn, Kleinhelstadt, Altlemda, Milbitz, Stadtilm, Rittersdorf, Hengelbach, Kähla, Quitelsdorf, Auleben, Hassleben, Geilsdorf et Hochdorf, il prit, dans l'atelier de son père, le goût de la facture des instruments. Après la mort de celui-ci, Schulz alla travailler comme apprenti chez le facteur d'orgues Witzmann, à Stadtilm. En cette qualité, il acheva le nouvel orgue de Trœgsdorf, que la mort avait empêché son maître de finir. Le premier instrument qu'il construisit seul fut celui de Horba, près de Milbitz. Déjà connu avantageusement, en 1819, par les réparations d'instruments qu'il avait faites, il avait obtenu l'approbation des deux hommes les plus capables de bien apprécier son mérite, savoir, le professeur Tœpfer de Weimar, et l'organiste Wolfram. Dès 1820, commença pour lui une époque plus brillante, car il fut chargé de la réparation totale du grand orgue à trois claviers et quarante-deux jeux de Sainte-Marie, à Mülhausen, et de la construction de celui de Saint-Blaise de la même ville, aussi à trois claviers et trente-six jeux. Les éloges les plus honorables furent donnés à ces beaux ouvrages. En 1826, Schulz transféra son atelier à Paulinzelle; sept ans après il s'établit à Mülhausen. Le nombre d'instruments construits par lui depuis 1824 est considérable : tous se font remarquer par la puissance de leurs sons, l'excellente qualité des jeux, particulièrement de gambe et de salicional, et par la bonne exécution du mécanisme. Schulz est un des premiers facteurs de l'Allemagne qui ont fait usage de l'invention des sommiers obliques. La bonté de ses ouvrages et la précision des principes qui dirigent cet artiste dans ses travaux lui ont acquis l'estime de plusieurs savants organistes de l'Allemagne, particulièrement de Tœpfer, à qui la facture des orgues est si redevable.

SCHULZ (Auguste-Wilhelm), musicien de la chambre du roi de Prusse et violoniste de l'Opéra de Berlin, né dans cette ville, était fils d'un danseur du théâtre royal. Il quitta sa place de la chapelle en 1822 et se rendit à Pétersbourg, où il entra au service de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette position, en 1825. Il y a publié un recueil de danses pour les bals, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, des variations pour violon sur l'air allemand, *Im Kreise froher, kluger Zeeher,* et sur la chanson, *Gestern Abend war,* à Berlin, chez Concha.

SCHULZ (Charles), fils du précédent, né à Berlin vers 1796, eut pour maître de flûte A. Schrœck, et devint un artiste distingué sur cet instrument. Il n'était âgé que de treize ans lorsqu'il fut admis à l'orchestre du théâtre national; puis il obtint le titre de musicien de la chambre en 1809. Il est mort à Berlin, dans sa vingtième année, le 18 juin 1816. Schulz a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHULZ (Adolphe), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, est né dans cette ville, le 7 juillet 1817. C. Bœhmer, musicien de la chambre, lui enseigna le violon et la composition, et il reçut des leçons de piano de Neithardt. Pendant quelques années, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin et s'y fit remarquer, le 10 juin 1836, par l'exécution d'un concerto de piano de sa composition. En 1846, il fut nommé membre de la chapelle royale. Il a composé l'ouverture et les chœurs de *l'Hippolyte* d'Euripide, traduit en allemand par Fritze, et qui fut représenté, le 28 avril 1851, au théâtre de Berlin. On connaît aussi de lui une symphonie à grand orchestre, laquelle fut exécutée par l'orchestre de la chapelle royale, en 1839, 1841 et 1842, une ouverture *idem,* exécutée en 1840, et des sonates faciles pour le piano, op. 1 et 2; Berlin, Schlesinger, 1852.

SCHULZ (F.-A.), professeur de musique à Wolfenbüttel, y vivait en 1830 et s'y trouvait encore en 1840. Il s'est fait connaître par des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, en recueils ou séparés, et par des chants pour les écoles, depuis une jusqu'à quatre voix.

SCHULZ (Ferdinand), chanteur du Dom et professeur de musique à Berlin, est né le 21 octobre 1821, à Cossar, près de Crossen, où son père était *Cantor* et organiste. Ce fut sous sa direction que Ferdinand Schulz commença l'étude de la musique. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Züllichau, où il reçut des leçons de cet art de Maurice Kœhler et du directeur de musique Gœbler. En 1841, il se rendit à Berlin, y continua l'étude de la théorie musicale près du professeur Grell, tandis que Killitschgy lui enseignait le piano et qu'il recevait des leçons d'orgue de W. Bach. Schulz fut ensuite dirigé par le professeur Dehn dans la connaissance des anciennes notations de la musique et de leur traduction en notation moderne. En 1843, il entra dans le chœur du Dom, et en 1856, il devint directeur de la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia;* enfin, en 1858, il eut la direction du chœur de la paroisse Saint-Marc. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Quatre motets pour quatre voix de femmes, op. 25; Hambourg, Bœhme, 1853. 2° Liturgie pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 36; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° Psaume 68 à deux chœurs, composé pour le *Domchor,* op. 39; Berlin, Bock, 1850. 4° *Adoramus te Christe,* à quatre voix, op. 45; Hambourg, Schuberth. 5° Motet pour quatre voix d'hommes, op. 48; *ibid.,* 1858. 6° *Lieder* et chants en recueils et détachés pour différentes voix avec piano. 7° Plusieurs rondeaux pour le piano. 8° Potspourris *idem.* 9° Caprices *idem.* 10° Un grand nombre de valses, polkas et autres danses *idem.*

SCHUMANN (Jean), né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut *Cantor* à Halle (Saxe). Il est auteur d'un petit traité de musique en allemand qui est imprimé à la suite de la traduction allemande du traité élémentaire de Henri Faber, par Melchior Vulpius, laquelle est intitulée : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri per Melchiorem Vulpium, Vinarensium Cantorem. Adjecta est in fine Compendium musices, germanice Jo. Schumanni; Halæ,* 1620, in-8°.

SCHUMANN (Louis-Antoine-Pierre), musicien de la chambre ducale et organiste à Hildburghausen, naquit dans cette ville, le 20 mai 1740. L'organiste Meisch fut son maître de composition. Schumann est auteur des ouvrages suivants, qui n'ont pas été publiés : 1° Oratorio de la Passion, en deux parties. 2° *L'Agneau de Dieu,* oratorio en sept morceaux, pour le carême.

SCHUMANN (Robert), compositeur et critique, est né le 8 juin 1810, à Zwickau, en Saxe. Le plus jeune de cinq enfants d'un libraire de cette ville, il n'était pas destiné à la culture de la musique, et rien, dans ses premières années, n'indiqua qu'il fût doué de l'instinct de cet art (1). Dans son enfance, son intelligence ne s'élevait pas au-dessus du vulgaire, et dans ses premières études, à l'école où il avait été placé, il ne se fit pas distinguer de ses condisciples les plus ordinaires. Jouer au soldat était son plaisir le plus vif. Les choses restèrent en cet état jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dixième année. Suivant l'usage des écoles de l'Allemagne du Nord, il avait appris les éléments de la musique à celle qu'il fréquentait : son père lui avait donné aussi un maître de piano, nommé *Kuntzsch;* les leçons de cet homme n'étaient pas propres à donner à son élève le goût de l'instrument; en les recevant, Schumann se soumettait à la volonté de son père, mais sans y prendre d'intérêt lui-même. Une circonstance fortuite le transforma tout à coup à cet égard. On l'avait conduit aux eaux de Carlsbad dans l'été de 1819, à cause d'un dérangement de sa santé; Moschelès y donnait alors des concerts; l'impression produite sur cet enfant par le célèbre artiste fut si vive et si profonde, que, dès ce moment, Robert se livra avec ardeur à l'étude du piano. Bientôt après, il organisa chez son père des séances musicales, où l'on exécutait des chœurs accompagnés par un petit orchestre. Il ignorait alors les éléments de la science de l'harmonie; néanmoins il s'essayait dans de petites compositions. C'est ainsi qu'à l'âge de treize ans il arrangea en chœur avec orchestre le chant choral du 150e psaume. Vers la même époque, il se fit entendre en public à Zwickau, dans un morceau de piano. Les remarquables progrès du jeune Schumann dans la musique déterminèrent son père à lui faire suivre la carrière d'artiste : il écrivit à Charles-Marie de Weber pour le prier d'admettre Robert dans sa maison et de le diriger dans ses études de l'art. Les obstacles qui s'opposèrent à la réalisation de ce projet ne sont pas connus. Schumann continua donc de résider à Zwickau et y reçut l'éducation ordinaire des colléges, tout en se livrant avec ardeur à ses études musicales, pour lesquelles il n'avait malheu-

(1) Des renseignements fournis par certains journaux allemands m'ont fait dire le contraire dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* La grande Biographie de Robert Schumann, par Wasielewski (Dresde, 1858), m'a éclairé à cet égard.

reusement pas d'autre direction que celle de son instinct. A cette époque, il prit aussi un goût passionné pour la littérature et la poésie : Byron et Jean-Paul (Richter) étaient ses auteurs favoris. Les biographes allemands remarquent que ce dernier auteur exerça sur son caractère une influence qui ne peut être méconnue. Le cœur et l'imagination de Schumann furent vivement impressionnés par la lecture des poëmes *Hesperus* et *Titan*. Ce fut aussi Jean-Paul qui lui inspira l'excès de *sentimentalité* maladive à laquelle il fut toujours en proie, et certain mépris de la forme, dont il ne put triompher plus tard, en dépit de ses efforts.

Dépourvue d'incidents, la monotone existence de Schumann à Zwickau ne fut troublée que par la mort de son père, au mois d'août 1826. Son biographe Wasielewski mentionne aussi un premier amour fugitif dont il fut épris à l'âge de dix-sept ans. Sa mère, d'accord avec son tuteur, avait exigé qu'il abandonnât l'étude de la musique pour celle du droit, et qu'il se fît inscrire à l'université de Leipsick comme *studiosus juris*. Il s'y rendit à Pâques 1828 ; toutefois il s'y occupa fort peu des pandectes, préférant les cours de philosophie, plus analogues à la nature de son esprit rêveur, et se livrant surtout à l'étude du piano, sous la direction de Wieck. On ignore la cause qui détermina Schumann à quitter l'université de Leipsick, au printemps de 1829, pour aller à celle de Heidelberg ; mais on sait que cette année fut entièrement perdue pour ses études, car, entraîné par l'exemple de quelques étudiants paresseux, qui se rencontrent fréquemment dans les universités d'Allemagne, il y mena leur joyeuse vie. Pendant les vacances de l'été, il visita la Haute-Italie, particulièrement le lac Majeur et le lac de Garda, dont il rapporta des impressions poétiques. Au retour de ce voyage et pendant l'hiver suivant, il rompit avec ses habitudes de dissipation et fit beaucoup de musique dans les sociétés d'amateurs. Cependant le temps s'écoulait et Schumann n'avait pas encore fait connaissance avec le droit, pour lequel il fréquentait les universités depuis trois ans. Il était devenu nécessaire de prendre une décision définitive : dans une lettre datée du 30 juillet 1830, Robert s'ouvrit enfin entièrement à sa mère, la suppliant de ne plus mettre obstacle à son penchant pour la musique, et la priant de prendre l'avis de Frédéric Wieck, dont il avait déjà reçu des leçons. Cet avis fut favorable, et la mère de Schumann céda à sa prière. Au commencement d'octobre de la même année, il retourna à Leipsick, décidé à se livrer à de sérieuses études techniques de l'art; études qu'il n'avait qu'ébauchées jusqu'alors. Pour être incessamment sous les yeux de son maître, il entra dans la maison de Wieck et devint son pensionnaire. Son but était d'acquérir une grande habileté sur le piano ; pour y parvenir, il imagina un système d'exercice dont il fit un grand secret à ses amis les plus intimes, et qui consistait à attacher le troisième doigt de la main droite par une corde fixée solidement à un point quelconque, et à exercer les quatre autres doigts : le résultat fut que ce troisième doigt, atteint de paralysie, devint hors de service, et bientôt la paralysie s'étendit à toute la main. Cet accident obligea Schumann à renoncer à la carrière de virtuose qu'il s'était proposé de suivre et ne laissa que l'espoir d'établir sa renommée par la composition. Ce fut alors seulement qu'il se livra à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, sous la direction de Dorn, à cette époque chef d'orchestre du théâtre de Leipsick. Déjà il avait fait quelques essais de composition, sans autre guide que son instinct; c'est ainsi qu'il avait publié, au mois de novembre 1831, des variations pour piano, comme œuvre 1er, sous le pseudonyme d'*Abegg*. En 1832, il avait écrit une première symphonie qu'il fit exécuter à Zwickau, mais qui n'a pas été livrée à l'impression. Après cette tentative, qui ne paraît pas l'avoir satisfait, il revint au piano. Dans les quatre années suivantes (1833-1837), il fit paraître divers ouvrages pour cet instrument, parmi lesquels on remarque les sonates en *fa* dièse mineur, op. 11, et en *sol* mineur, op. 22, la fantaisie en *ut* majeur, op. 17, et les études symphoniques, op. 13.

En 1831, Schumann, âgé seulement de vingt et un ans, s'était essayé comme critique par une analyse élogieuse et passionnée des variations de Chopin (œuvre 2) sur le thème, *La ci darem la mano,* qui parut dans la *Gazette générale de musique de Leipsick.* Tout rempli des idées de Jean-Paul sur l'art, et persuadé, comme beaucoup d'autres rêveurs, de la nécessité de lui ouvrir des voies nouvelles, il avait en profond mépris les traditions des vieux maîtres. Encouragé par quelques amis à mettre au jour ses vagues aperçus sur ce sujet, il prit la résolution de fonder, en opposition à la *Gazette générale de musique,* un écrit périodique où serait exposée sa doctrine de la réforme. Les premiers artistes qui se réunirent à lui pour la réalisation de son projet furent

Jules Knorr, Louis Schunck et Frédéric Wieck, auxquels s'adjoignirent ensuite le compositeur de *Lieder* Charles Banck et son poëte C. Alexandre, Keferstein, Heinroth, Charles-Ferdinand Becher, Mainzer, Naumburg, l'infortuné Alfred Becker, le peintre Lyser (1), et d'autres, dont la courte vue n'apercevait pas les résultats, devenus évidents aujourd'hui, de ces aspirations impuissantes d'innovation. Le premier numéro du journal de Schumann parut le 3 avril 1834, sous le titre de *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvel écrit périodique pour la musique), sous la forme d'une demi-feuille in-4°, publiée deux fois par semaine. Agé de vingt-quatre ans lorsqu'il commença cette publication, Schumann mettait alors la fantaisie libre et l'affranchissement des traditions de la forme au-dessus de toutes les autres qualités dans la musique. Les œuvres de la troisième époque de Beethoven et celles de François Schubert, non-seulement dans ses admirables chants poétiques, mais même dans ses compositions instrumentales, d'un ordre bien inférieur, lui paraissaient être les types par excellence de la musique de son temps. Les mêmes idées ont été constamment reproduites et même exagérées dans le *Neue Zeitschrift für Musik,* soit par lui, soit par ses successeurs; elles y règnent encore (1864). Jusqu'en 1844, Schumann resta à la tête de la rédaction de ce journal, qui, pendant les premières années, l'absorba presque tout entier. Devenu ainsi chef d'une coterie, il exerça sur elle une puissante influence par ses convictions autant que par son talent littéraire. Il est curieux de lire, dans une des biographies allemandes de cet artiste, l'appréciation de cette influence et de la valeur de ceux qui lui étaient opposés. « Cette » critique (dit le biographe), qui n'avait ni la » volonté ni le pouvoir d'élargir l'horizon de » l'art, qui se tenait comme en faction depuis » le commencement du dix-neuvième siècle, » qui excommuniait Beethoven, le traitait » comme un fou, et l'expulsait du monde artiste » comme un révolté; qui, enfin, déclarait » *contrebande musicale* tout ce qui ne portait » pas la marque de fabrique de l'ancienne » école de Vienne, cette critique dut céder » toutes ses positions l'une après l'autre, et » s'en alla mourante (1). » Ces pauvres gens, qui s'imaginent avoir agrandi l'horizon de l'art, ne voient pas qu'ils y ont fait un vide immense; ils parlent de positions perdues et ne comprennent pas que cela n'est vrai que de celles qu'ils ont voulu prendre. Tous les morceaux de critique publiés par Schumann dans son journal ont été recueillis et publiés à Leipsick en 1854, sous ce titre : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Écrits réunis sur la musique et les musiciens), quatre volumes in-8°.

Schumann passa à Vienne l'hiver de 1838-1839 : il y publia quelques-uns de ses ouvrages. De retour à Leipsick, il y fut occupé des soins de son mariage avec Clara Wieck, qu'il avait connue et aimée dans la maison de son père, pendant qu'il y était pensionnaire. Frédéric Wieck était opposé à cette union : il fallut avoir recours aux voies judiciaires pour suppléer à son consentement, et le mariage n'eut lieu que le 12 septembre 1840. Plus tard il y eut une réconciliation entre Schumann, sa femme et son beau-père, ainsi qu'on le voit par plusieurs lettres. Huit enfants furent le fruit de cette union; sept vivent encore au moment où cette notice est écrite. Les luttes que l'artiste avait eues à soutenir pour réaliser ses plus chères espérances, et la certitude d'être aimé, avaient exercé sur ses travaux une influence dont il parle lui-même dans ce passage d'une lettre écrite à Dorn : « Il y a certai» nement dans ma musique quelque chose des » luttes que m'a coûtées Clara : le concerto » (op. 14), les *Danses de David* (Davidsbündlertænze), la Sonate (en *sol* mineur), les » *Kreisleriana* (fantaisies) et les *Novellettes* » (op. 21), ont tous pris leur source en elles. » Au mois de janvier 1840, Schumann obtint le doctorat de la faculté de philosophie de Jéna : il avait désiré ardemment cet honneur qui devait aider à sa réconciliation avec son beau-père.

Vers la même époque, il y eut un changement considérable dans la direction de ses travaux. A l'exception de la symphonie composée en 1832, et qui ne fut plus exécutée après l'essai qui en avait été fait à Zwickau, il n'avait travaillé que pour le piano. Parmi les formes qu'il affectionnait et pour lesquelles il avait du talent, étaient les variations et les petites pièces

(1) Voyez tous ces noms.

(2) Jene muttherzige, lebensmüde Kritik, die noch immer an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts Schildwache stand und weder den willen noch die Fæhigkeit hatte, ihren Künstlerischen Horizont auszudehnen; die Beethoven als einen Verrückten oder Abtrünnigen aus der Künstlerischen Gemeinschaft exkommunizirte und Alles, was nicht dem Fabrikstempel der alten Wiener-Schule trug, für musikalische Contrebande erklærte, sie musste eine Position nach der andern ræumen und verstummte allmælig ganz. (*National Zeitung*, 1859, n° 31).

caractéristiques. Il s'était aussi, comme on l'a vu précédemment, essayé dans les sonates; mais l'art de développer des idées principales et de les combiner dans un ordre logique, lui était alors trop peu connu pour qu'il pût réussir dans ce genre. Après son mariage, il cessa de composer uniquement pour le piano et se mit à écrire pour les voix et l'orchestre. Dans la seule année 1840, il composa trente-huit morceaux de chant, dont la plupart étaient des *Lieder*. Le succès ne répondit pas d'abord à son attente, car, à l'exception d'un petit nombre de ces morceaux, que des chanteurs en renom firent connaître, le reste fut bientôt oublié. Les études de Schumann dans l'art d'écrire n'avaient eu ni la suite ni la sévérité nécessaires pour qu'il pût se hasarder avec succès dans de grandes compositions; il le comprit alors et prit la résolution d'acquérir les connaissances techniques qui lui manquaient, étudia le contrepoint et se livra à la lecture des partitions classiques, particulièrement de celles de Mendelssohn, parmi les modernes; travail rarement fructueux quand il n'est pas fait dans la première jeunesse. Ces études n'interrompirent pas toutefois ses travaux de composition, car, dans la même année, il écrivit sa symphonie en *si* bémol, l'ouverture, le *scherzo*, et le finale pour l'orchestre, op. 52. La symphonie en *ré* mineur fut composée en 1841; mais Schumann la refit plusieurs fois, et elle ne fut publiée qu'en 1851. De 1842 à 1844, furent produits les trois quatuors pour instruments à archet, op. 41, le quintette en *mi* bémol pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 44, le quatuor en *mi* bémol, *idem*, op. 47; les variations pour deux pianos, œuvre 46; enfin, *la Paradis et la Péri*, poëme pour voix solos, chœur et orchestre, op. 50. En 1843, Schumann fut nommé professeur de piano pour l'accompagnement de la partition au Conservatoire de musique fondé à Leipsick, par Mendelssohn; personne n'était moins apte que lui à des fonctions de cette nature; il s'en dégoûta bientôt et donna sa démission. Dans l'année suivante, voulant satisfaire au désir de sa femme, il entreprit avec elle un voyage en Russie qui eut des résultats avantageux pour tous deux. De retour à Leipsick, il prit des arrangements pour quitter la rédaction du *Neue Zeitschrift für Musik*, et alla s'établir à Dresde.

En 1833, Schumann avait été atteint d'une maladie nerveuse, premier indice du dérangement de ses facultés; il en guérit, mais il en resta des traces dans son imagination, par exemple, la peur qu'il éprouvait dans les habitations élevées. En 1845, une souffrance permanente du cerveau, occasionnée par un travail excessif, produisit une nouvelle crise nerveuse dont l'artiste se rétablit avec peine. Deux excursions qu'il fit à Vienne et à Berlin, dans les années 1846 et 1847, firent une diversion salutaire aux dispositions exaltées auxquelles il était en proie. En 1848, il acheva son opéra de *Geneviève*, sur lequel il fondait de grandes espérances qui ne furent pas réalisées, car l'ouvrage n'obtint que trois représentations à Leipsick, et ne fut joué qu'une fois à Weimar. Cet insuccès fut attribué à la faiblesse du livret par les amis du compositeur, mais le caractère de la musique n'y fut pas étranger; Schumann, qui ne voulait pas du récitatif, *parce qu'il est trop vieux*, l'avait remplacé par une sorte de chant mesuré et languissant auquel il donnait le nom d'*arioso*, c'est-à-dire *air sans forme*. A peine eut-il achevé cet opéra, qu'il commença la musique du *Manfred* de Byron. A la même époque, il était devenu directeur de la *Liedertafel* de Dresde et de la Société chorale de la même ville. La plus grande activité productive de Schumann eut lieu en 1849; dans cette seule année, il écrivit trente morceaux grands et petits, au nombre desquels était la musique de *Faust*, commencée en 1844, et qui fut exécutée à Leipsick, à Dresde et à Weimar, pour la fête séculaire de Gœthe. L'ouverture de cet ouvrage fut écrite plus tard, à Dusseldorf. Appelé dans cette ville pour y occuper la place de directeur de musique, qui venait d'être abandonnée par Hiller pour une position plus avantageuse à Cologne, Schumann partit avec sa famille pour s'y rendre, le 2 septembre 1850. Sa réputation de critique et de compositeur l'avait fait choisir pour ce poste honorable; mais il n'y montra pas de talent dans ses fonctions de chef d'orchestre. D'ailleurs, les progrès de sa maladie mentale le mettaient souvent dans l'impossibilité de les remplir; après beaucoup d'hésitations, on se vit forcé de lui donner sa démission, dans l'automne de 1853. L'altération progressive de ses facultés se trahit dans ses œuvres de cette époque; l'obscurité, le vague s'y montrent partout, et il y a absence d'élégance et de charme. Parmi les productions de cette triste période de la vie de l'artiste, on remarque sa symphonie en *mi* bémol, connue sous le nom de *Symphonie rhénane*, et qui lui fut inspirée par la vue de la cathédrale de Cologne; les ouvertures de *Jules César*, *Hermann et*

Dorothée, la Fiancée de Messine, ses grandes ballades pour voix seule, chœur et orchestre, telles que *le Fils du roi, la Malédiction du chanteur, le Bonheur de l'Éden,* et d'autres, dont la plupart ont été publiées comme œuvres posthumes. Dans l'intérêt de sa gloire, il eut été désirable que ces œuvres d'un talent dégénéré eussent été condamnées à l'oubli.

Ce fut dans l'été de 1851 que la maladie nerveuse de Schumann revint plus intense que dans les années 1833 et 1845, et que les crises se succédèrent fréquemment. A ces maux si graves s'était ajoutée une affection de l'ouïe. Sa parole était devenue hésitante, embarrassée, sa contenance affaissée. Son état, habituellement apathique après les crises nerveuses, lui faisait trouver tous les mouvements trop rapides, lorsqu'il entendait de la musique. En 1853, la folie des tables tournantes trouva en lui un partisan convaincu; les expériences qu'il en fit semblèrent le ranimer. Sa femme crut devoir saisir cette apparente amélioration pour lui faire goûter la distraction d'un voyage en Hollande, où tous deux furent accueillis avec un vif intérêt. Au retour de cette excursion, la situation mentale de Schumann devint de plus en plus inquiétante. Dans les mois de janvier et de février 1854, ses hallucinations arrivèrent à leur plus grande intensité. Souvent il croyait entendre sans relâche un son fixe qui, se combinant avec d'autres plus fugitifs, formait des harmonies et des modulations; phénomène nerveux qui n'est pas sans exemple dans les affections produites par le ramollissement du cerveau. Schumann prétendait être aussi en relation avec des esprits qui lui faisaient des révélations. Quelquefois il se précipitait hors du lit, au milieu de la nuit, pour écrire, disait-il, des thèmes de mélodies que les ombres de Schubert et de Mendelssohn venaient de lui chanter. Une catastrophe amena la fin de cette existence douloureuse. Le 7 février 1854, à minuit, il quitta son salon, où se trouvaient deux amis, et sans dire un mot, courut en robe de chambre vers le Rhin, dans lequel il se précipita. Heureusement son vêtement fit le ballon et le soutint sur l'eau. Le bruit de sa chute attira l'attention de deux bateliers qui regagnaient le bord dans une nacelle; ils le tirèrent du fleuve; mais lorsqu'ils le transportèrent à sa demeure, la démence était complète. Il fallut le placer dans une maison de santé, à Eudenich, près de Bonn. Il n'y recouvra pas la raison. Après y avoir langui pendant deux années, il expira le 29 juillet 1856 et fut inhumé à Bonn, dans le cimetière de l'église située près de la porte des Étoiles; cinq platanes y couvrent sa tombe de leur ombrage.

Le talent de Schumann a été apprécié de manières très-diverses ; à l'exception de quelques amis enthousiastes, il eut peu de partisans, jusqu'à la mort de Mendelssohn. Dans un voyage que je fis, en 1838, visitant une partie de l'Allemagne, je n'entendis parler de lui que comme d'un critique qui n'était pas approuvé. En 1849 et 1850, je ne trouvai aucune sympathie pour ses compositions; à Vienne, à Prague, à Munich ni à Berlin. Un des biographes allemands de cet artiste s'exprime en termes à peu près équivalents à ceux-ci : « Il » fut artiste dans l'âme et l'art seul exista » pour lui. Il composait, non par caprice ou » par besoin de gagner sa vie, mais parce que » la musique était la langue dans laquelle » seulement il pouvait exprimer ses senti- » ments. C'est cette nécessité de confier à ses » œuvres toutes ses impressions, de quelque » genre qu'elles fussent, qui l'a privé de la » clarté qu'exige l'art sérieux..... Schumann » était éminemment Allemand par l'idéa- » lisme; on sent en lui l'influence de Beet- » hoven; elle se montre dans toutes ses » œuvres, et même dans ses plus fugitives im- » provisations. S'il faut blâmer l'exaltation qui » l'emporte souvent en dehors des règles, on » ne peut méconnaître l'énergie ni les traits » pleins de génie de ses tentatives (1). » Depuis la mort de Schumann, l'opinion des artistes et du public s'est transformée dans l'Allemagne du nord, particulièrement à Hanovre, Brunswick, Leipsick, Dresde, Hambourg, à l'égard de ses œuvres ; le nombre de ses admirateurs augmente chaque jour, tandis que les partisans de Mendelssohn diminuent dans la même proportion. Le contraire se fait remarquer à Paris, à Bruxelles et à Londres; tous les essais qui ont été faits pour y populariser sa musique ont échoué, et les salles de concerts sont désertées lorsqu'on y fait entendre ses grandes compositions. Je pense qu'il y a exagération dans l'enthousiasme comme dans le dédain. Il faut distinguer trois époques dans les productions de Schumann : la première s'étend de 1832 à 1840. Son instruction dans l'art d'écrire la musique n'était alors qu'ébauchée; mais il avait des idées et du sentiment. Tout cela était contenu dans de petites proportions ; quand il

(1) Voyez l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de M. E. Bernsdorf, t. III, p. 535. J'ai abrégé ce passage dans la traduction, mais j'ai conservé scrupuleusement le sens de l'original.

voulait entrer dans des développements plus étendus, comme dans ses premières sonates, il échouait, parce que la forme logique lui manquait; mais dans ses *intermezzi* (œuvre 4), dans ses *Fantasiestücke* (œuvre 12), dans ses scènes d'enfants (*Kinderscenen,* œuvre 15), dans ses *Arabesques* (op. 18), et dans ses petites nouvelles (*Novelletten,* op. 21), il y a des choses charmantes, naïves, sentimentales, où l'on ne peut méconnaître la personnalité de l'artiste. La seconde époque s'étend de 1840 à la fin de 1850. Alors Schumann vient de refaire son éducation de compositeur : il a étudié le contrepoint, et a lu les partitions des maîtres modernes pour s'instruire dans l'art d'instrumenter; il s'efforce de donner du développement à sa pensée et de rentrer dans les conditions de la forme, sinon classique, du moins analogique. Ces études tardives ne peuvent avoir les bons résultats qu'on en espère, car elles imposent des conditions à l'esprit habitué aux allures libres et à la fantaisie illimitée. C'est dans la première jeunesse qu'il faut acquérir le savoir technique du compositeur, afin que ses procédés deviennent si familiers, que l'esprit n'en soit pas préoccupé au moment de la production des idées. Jusqu'à trente ans, Schumann n'avait écrit que pour le piano; à cet âge seulement, il prit connaissance de l'instrumentation, par la lecture des partitions; homme d'intelligence et de sentiment, il en comprit les combinaisons; mais cela ne suffisait pas. Il n'avait pas l'habitude de concevoir ses compositions en entendant l'orchestre mentalement, comme s'il exécutait réellement; condition indispensable pour la production d'une bonne sonorité. De là les défauts qui, sous ce rapport, se font remarquer dans les symphonies et dans les ouvertures de Schumann; son orchestre est parfois bruyant, mais on n'y entend pas ces heureuses combinaisons qui décèlent le génie de l'instrumentation. Peu habitué aux développements des idées par ses premiers travaux, il manque aussi de clarté dans le plan de ses grands ouvrages; toutefois, il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître que dans ces mêmes œuvres, il y a un certain mérite d'originalité qui ne pêche que par la forme. Les deux premières symphonies ont été exécutées à Leipsick, en 1841; la deuxième (en *ut*) fut moins bien accueillie que la première (en *si* bémol). Quant à la troisième, qui fut péniblement élaborée, elle appartient à une époque où déjà les facultés de l'artiste n'étaient plus intactes.

A la seconde époque de Schumann appartiennent quelques compositions dignes d'intérêt, à la tête desquelles se place son quintette pour piano, deux violons, alto et basse (œuvre 44). D'heureuses inspirations, un caractère éminemment poétique, particulièrement dans l'*adagio,* un plan régulier et la clarté des développements, peu habituelle à cet artiste, sont les qualités qui recommandent cet ouvrage. L'*andante* avec variations pour deux pianos (œuvre 46) est aussi une des bonnes productions de cette époque, ainsi que le quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (œuvre 47). Les trois quatuors pour des instruments à archet (œuvre 41) ne sont pas des productions irréprochables; on y trouve du vague, de l'obscurité et beaucoup de choses qui pèchent contre le goût; mais certaines parties de ces compositions, à part l'affectation à imiter les défauts des derniers quatuors de Beethoven, ont le cachet du sentiment personnel de leur auteur, et parfois un charme rêveur auquel on ne ne peut se soustraire. Enfin, c'est à la même période de la vie de l'artiste qu'a été produit *le Paradis et la Péri,* fantaisie poétique pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée avec un brillant succès à Leipsick, dans toute l'Allemagne, en Hollande et en Russie, ainsi que les douze poëmes pour voix seule avec piano (œuvre 35), et les *Lieder* à deux voix (op. 42). Rien de tout cela n'est d'une beauté achevée; il y a toujours à y reprendre, au moins dans la forme; mais on y sent que l'auteur n'a pas une organisation vulgaire, et que s'il ne peut atteindre au but élevé de ses aspirations, il a du moins le mérite d'en avoir l'intention.

La troisième époque est celle où des attaques réitérées d'affections nerveuses portèrent le trouble dans les facultés de Schumann et acquirent une intensité progressive jusqu'à sa mort. L'artiste eut encore des éclairs d'inspiration au commencement de cette période, qui date de 1846 et eut une durée d'environ huit années, avec des améliorations momentanées; ce n'est pas à cette époque qu'il faut s'attacher quand on veut porter un jugement esthétique des productions de Schumann. Au résumé, il est hors de doute qu'en ce moment (1864) Schumann est placé trop haut dans l'opinion des artistes de sa patrie, et trop bas dans d'autres pays. Pour apprécier le caractère de cet artiste à part, il faut lire ses lettres dans le livre de M. de Wasielewski, intitulé : *Robert Schumann. Eine Biographie;* Dresde, 1858, un volume in-8°.

SCHUMANN (madame Clara-Joséphine), femme du précédent, et fille de Frédéric Wieck (*voyez* ce nom), fut connue d'abord comme virtuose pianiste sous son nom de demoiselle. Elle est née à Leipsick, le 13 septembre 1819. Ses premières années, dit son biographe (Joseph de Wasielewski), s'écoulèrent paisibles et tranquilles, sans annoncer le talent qui, plus tard, lui a fait une brillante réputation. Il paraît même, dit le même écrivain, qu'elle n'était pas heureusement douée par la nature, car l'étude de sa langue lui fut d'une extrême difficulté, ce qui, dans son enfance, était attribué à une certaine dureté d'oreille, qui, cependant, ne l'arrêta pas dans ses études musicales (1). A l'âge de cinq ans, elle commença l'étude du piano; soumise à la lente méthode de son père, elle ne fit pas, comme les enfants prodiges, des progrès rapides et brillants, mais elle s'avança avec sûreté dans la voie qui conduit au talent solide. Son premier essai en public fut fait dans un concert donné le 20 octobre 1828 par une pianiste de Grætz, nommée madame Perthaler; elle y joua, avec la bénéficiaire, des variations de Kalkbrenner pour piano à quatre mains. Parmi les artistes qui visitaient Leipsick, dans son enfance, Paganini fut celui qui fit sur elle, en 1829, l'impression la plus vive et la plus durable. A cette époque, ses études ne se bornaient pas au piano, car son père avait exigé qu'elle s'occupât aussi de l'harmonie. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, son père fit avec elle un petit voyage à Weimar, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Rentrée à Leipsick, elle reprit ses études et se prépara à de plus lointaines excursions. M. de Wasielewski parle d'un séjour de quelques semaines que Clara Wieck fit à Paris avec son père, en 1832, d'un concert qu'elle y donna, et de l'invasion du choléra, qui l'obligea de s'en éloigner; je ne trouve aucune trace de ce concert parmi ceux qui sont mentionnés dans ma *Revue musicale* de cette année, et la *Gazette générale de musique de Leipsick* garde le même silence. Si Clara Wieck a visité Paris, en 1832, elle y a été inaperçue. Cependant M. de Wasielewski dit que les compatriotes de Clara, qui lui avaient montré de l'indifférence jusqu'alors, commencèrent à remarquer son talent après le succès qu'elle avait obtenu à Paris. Il est évident que le biographe confond ici les époques. Les succès de la jeune virtuose ne commencèrent à avoir de l'éclat qu'à Berlin, en 1837; mais ce fut surtout à Vienne, dans l'année suivante, qu'elle produisit l'impression la plus flatteuse pour son amour-propre. Elle avait alors dix-neuf ans, et son talent s'était puissamment développé. La manière dont elle exécutait les belles œuvres de Beethoven charma les habitants de Vienne, et lui valut des poëmes de Grillparzer et du compositeur Vesque de Puttlinger.

Ce fut le 16 avril 1839 que Clara Wieck fit à Paris une vive sentation, dans le concert qu'elle donna chez Erard. On lui avait donné le conseil de s'y produire en virtuose par la musique brillante de préférence aux œuvres classiques qui avaient fait ses succès à Vienne: elle suivit cet avis, et après un duo de piano et violon exécuté avec Bériot, elle joua la *Sérénade* de Schuberth, arrangée par Liszt, une étude de Chopin, un *Scherzo* de sa composition, et la Caprice de Thalberg, op. 15. Tout cela convenait mieux en effet aux Parisiens de cette époque que les formes de la grande musique. Le succès fut complet, et Clara Wieck acheva la saison parisienne d'une manière fort brillante.

Dans l'année 1840, après avoir donné des concerts à Berlin et à Weimar, elle épousa Robert Schumann. Alors, sa carrière d'artiste eut moins d'activité, du moins dans les premières années, car elle ne joua que dans les concerts de Leipsick. En 1844, madame Schumann fit, avec son mari, un voyage en Russie, qui fut suivi d'un autre à Vienne, en 1846, et à la même époque elle s'établit à Dresde avec sa famille. La catastrophe qui termina la vie de son mari lui a imposé l'obligation de rentrer dans la carrière active de virtuose pour fournir à l'existence et à l'éducation de ses enfants. En Allemagne, en Hollande et en Belgique, elle a retrouvé ses anciens succès; il n'en a pas été tout à fait de même à Paris. L'admiration sans bornes qu'elle a pour la musique de Schumann n'est pas étrangère à la froideur qu'elle a trouvée dans cette ville, car cette musique y est antipathique. Les connaisseurs rendaient justice à son talent réel, puissant et consciencieux, mais on lui reprochait de manquer de charme. Elle se penche habituellement sur le clavier et a, pendant son exécution, des mouvements qui ne sont pas gracieux; il n'en faut pas davantage pour ne pas trouver de sympathie chez un public tel que celui des concerts de Paris.— Au moment

(1) Ja es schien sogar Anfangs, dass sie von der Natur nicht sonderlich gunstig bedacht sei, da ihr das lernen der Sprache grosse Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhœrigkeit, etc.
(Robert Schumann. *Eine Biographie*, p. 314).

où cette notice est refaite et complétée (1864), madame Schumann est à Pétersbourg. On a publié de madame Schumann environ vingt œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 7 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Quatre pièces caractéristiques pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 4° Soirées musicales contenant une petite toccate, une ballade, un nocturne, une polonaise et deux mazourkes, op. 6; *ibid.* 5° *Souvenir de Vienne,* impromptu, op. 9; Vienne, Diabelli. 6° Variations sur une romance, op. 3; Leipsick, Hofmeister. 7° Variations de concert sur la cavatine du *Pirate,* de Bellini, op. 8; Vienne, Diabelli. 8° Caprice en forme de valse, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 9° Quatre polonaises, op. 1; *ibid.* 10° Deux *Scherzo,* op. 6; *ibid.* 11° Quatre pièces fugitives; *ibid.* 12° Trois préludes et fugues, op. 16; *ibid.* 13° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 13; *ibid.*

SCHUMLER (Barthołomé), compositeur allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder aus dem gemeinen Psalmbüche mit ihrer gevöhnlichen Melodey auff 4 Stimmen* (Quelques psaumes et cantiques tirés du recueil général de psaumes, avec leurs mélodies à quatre voix); Herborn, 1603, in-12.

SCHUMMEL (Jean-Théophile), docteur en philosophie et prorecteur du gymnase d'Élisabeth, à Breslau, naquit le 8 mai 1748, et mourut dans cette ville, d'une fièvre nerveuse, le 23 décembre 1813. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un almanach de Breslau (*Breslauer Almanach*), dont la première partie parut en 1801, et les autres successivement. On y trouve beaucoup de notices sur des musiciens de la Silésie. Dans un concert qui fut donné pour les pauvres à Breslau, le 18 août 1809, Schummel prononça un discours sur le mérite des compositions de Haydn. Il était pianiste habile, et se faisait remarquer par l'expression de son jeu.

SCHUND (Joachim), l'un des plus anciens facteurs d'orgues connus, construisit, en 1356, l'orgue de l'église Saint-Thomas, de Leipsick. Cet instrument, qui avait été d'abord placé dans un couvent, fut plus tard acheté pour l'église Saint-Thomas, et subit successivement plusieurs restaurations, notamment en 1721, 1748 et 1756, sans qu'on ait pu en faire un bon orgue. Il est fâcheux qu'au lieu de faire ces réparations, on n'ait pas conservé l'ancien instrument dans son état primitif, comme un monument historique.

SCHUNDEL (Valentin), secrétaire laïque du couvent de Prémontrés, à Tepel, en Bohême, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de lui un recueil d'hymnes avec le chant, intitulé : *Hymnodia catholica ;* Munich, Nicolas Henri, 1624, in-8°.

SCHUNKE, famille distinguée par le talent de l'exécution instrumentale, est originaire de la Saxe. Le chef de cette famille était boulanger à Schkortleben, près de Weissenfels. Amateur de musique, il exigea que ses sept fils apprissent les éléments de cet art. Par un hasard singulier, cinq d'entre eux se sentirent une vocation irrésistible pour le cor, et tous parvinrent à en jouer avec une habileté remarquable. L'aîné (Gottfried), né à Schkortleben, le 3 janvier 1777, fut d'abord obligé d'exercer la profession de son père; ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il put se livrer en liberté à l'étude de son instrument de prédilection, dans la maison de Wansleben, musicien de ville à Halle. Türk (*voyez* ce nom), remarquant ses heureuses dispositions, ne négligea rien pour en provoquer le développement. En 1798, Gottfried Schunke reçut un engagement pour l'orchestre de la ville de Magdebourg. Deux ans après, il fut appelé à Berlin, où ses relations habituelles avec le fameux corniste Lebrun contribuèrent beaucoup à perfectionner son talent. En 1806, après la suppression de la chapelle royale de Prusse, occasionnée par les désastres de la guerre, il entra au service du duc de Saxe-Cobourg, et, dans l'année suivante, il fit un voyage à Paris, où sa rare habileté fut admirée dans les concerts de l'Odéon et du Conservatoire. Appelé à Cassel avec son frère Michel, en 1809, par le roi Jérôme Napoléon, ils y brillèrent tous deux dans des duos et fantaisies concertantes pour deux cors, et dès lors leur réputation commença à s'étendre dans toute l'Allemagne. Le roi leur accorda des appointements doubles de ceux qu'ils avaient demandés. Les événements politiques qui anéantirent le royaume de Westphalie ayant privé les deux frères de leurs emplois, ils visitèrent l'Angleterre, en 1814, et donnèrent avec succès des concerts à Londres et dans plusieurs autres villes. De retour à Cassel, vers la fin de la même année, pour revoir leur famille, ils n'y firent qu'un

court séjour, et entreprirent bientôt un autre voyage en Suisse et en France. En 1815, ils entrèrent au service du roi de Wurtemberg, à Stuttgart, où Gottfried se trouvait encore en 1838. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. Il a publié de sa composition : 1° Variations pour deux cors et orchestre, sur une ancienne chanson allemande; Leipsick, Peters. 2° Variations sur l'air de *la Sentinelle;* Paris, A. Leduc.

SCHUNKE (Michel), frère et collaborateur de Gottfried, naquit à Schkortleben, en 1780, et mourut à Stuttgart en 1821. Comme son frère, il posséda un talent très-remarquable sur le cor.

SCHUNKE (André), frère des précédents, né en 1778, seconda d'abord son père dans sa profession, puis commença son éducation d'artiste chez le musicien de ville Wansleben, à Halle. Ses études terminées, il se rendit à Berlin et y entra dans la chapelle royale en qualité de corniste solo. En 1833, il fut admis à la pension, après trente ans de service. Il est mort à Berlin, le 28 août 1849.

SCHUNKE (Christophe), quatrième frère de cette famille, né en 1796, fut aussi corniste distingué : il a été attaché au service de la cour de Carlsruhe, en qualité de premier cor.

SCHUNKE (Gotthilf), dernier fils du boulanger de Schkortleben, est né en 1799. Virtuose sur le cor comme ses frères, il est membre de la chapelle royale de Stockholm.

SCHUNKE (Charles), fils de Michel, naquit à Magdebourg, en 1801. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis se livra à l'étude du piano, sous la direction de Ries, qu'il suivit en Angleterre. Après quelques années de séjour dans ce pays, il arriva à Paris, en 1828, et s'y fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Depuis lors, il ne quitta plus cette ville, s'y livrant à l'enseignement et à la composition. En 1835, il obtint le titre de pianiste de la reine, qui lui fit donner la décoration de la Légion d'honneur. Une attaque de paralysie lui ayant ôté l'usage de la parole, il fut placé dans une maison de santé; mais désespérant de sa guérison, il se précipita dans la rue par la fenêtre de sa chambre, et se donna la mort, le 16 décembre 1839, à l'âge de trente-huit ans. Les premières productions de Schunke indiquent qu'il aurait eu quelque talent pour la composition s'il eût travaillé sérieusement, et si sa position financière, souvent embarrassée, ne l'eût mis aux gages des éditeurs de musique qui lui faisaient écrire une multitude de bagatelles destinées à tomber dans un profond oubli. C'est ainsi qu'ont été faits environ soixante *œuvres* de variations, fantaisies, petites pièces, simples arrangements de thèmes d'opéras et contredanses ou valses, où, parmi le dévergondage de la musique de fabrique maintenant à la mode, on trouve des traits qui ne sont dépourvus ni de grâce, ni d'un certain sentiment de bonne harmonie. La plupart des productions de cet artiste ont été publiées à Paris.

SCHUNKE (Louis), pianiste distingué et compositeur pour son instrument, est le fils aîné de Gottfried; il naquit à Cassel, le 21 décembre 1810. Dès sa sixième année, son père lui donna des leçons de piano rendues si fructueuses par ses admirables dispositions, qu'à l'âge de dix ans, il jouait avec facilité les concertos de Mozart, de Hummel et de Ries. En 1821, son père fit avec lui un voyage pour donner des concerts à Darmstadt, Cassel, Hanovre et Leipsick: le jeune virtuose y causa autant de plaisir que d'étonnement. Ses succès furent plus grands encore, en 1824, lorsqu'il visita Munich et Vienne. Quatre ans après, son père le mena à Paris pour qu'il y achevât ses études de piano et de composition, sous la direction de Kalkbrenner et de Reicha. Pendant les deux années de son séjour en cette ville, il y vécut en donnant des leçons et des concerts. Au mois d'août 1830, il retourna à Stuttgart, y perfectionna son talent pendant dix-huit mois, puis se rendit à Vienne, dans l'automne de 1832, avec le dessein d'y publier quelques-unes de ses compositions. Déjà il avait fait paraître, à Paris, un œuvre de variations et un scherzo pour le piano. Il justifia, dans les concerts qu'il donna à Vienne, la brillante réputation qu'il s'était déjà faite dans d'autres parties de l'Allemagne. En 1833, il visita Prague, Dresde, et se rendit à Leipsick. Lié d'amitié dans cette ville avec Robert Schumann (*voyez* ce nom), il fut un des fondateurs de la *Nouvelle Gazette musicale.* Il donna aussi des concerts, et publia quelques ouvrages qui semblaient lui promettre la plus brillante carrière, quand une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 7 décembre 1834, à l'âge de vingt-quatre ans. Les meilleures productions de ce jeune et intéressant artiste sont : 1° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Leipsick, Wunder. 2° Caprices, *idem,* op. 9, 10, 11, *ibid.* 3° Divertissement brillant, *idem,* op. 12; Leipsick, Kistner. 4° Variations brillantes sur la valse funèbre de Fran-

çois Schubert, op. 14; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Rondo pour piano, op. 15; Stuttgart.

SCHUNKE (Ernest), second fils de Gottfried, né à Cassel, le 6 mai 1812, possède un talent distingué pour le cor; il est attaché à la chapelle royale de Stuttgart.

SCHUNKE (Charles), fils et élève d'André, né à Berlin en 1811, est considéré, en Allemagne, comme le virtuose le plus remarquable de l'époque actuelle sur le cor. En 1837, il a recueilli partout, dans un voyage qu'il a fait en Allemagne, des témoignages d'admiration pour la beauté du son qu'il tire de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa sûreté dans l'attaque des difficultés. On n'a rien publié de ses ouvrages jusqu'à ce jour.

SCHUPPANZIGH (Ignace), né en 1776, à Vienne, où son père était professeur de l'Académie, ne se destina d'abord à l'étude de la musique que comme amateur; mais les progrès rapides qu'il fit sur le violon le décidèrent plus tard à embrasser la carrière d'artiste. Son talent consista particulièrement à bien jouer les quatuors de Haydn, de Mozart, et surtout de Beethoven. Il fonda à Vienne, pour ce genre de musique, des séances où son élève Mayseder jouait le second violon. Schuppanzigh se distingua aussi par son talent dans la direction de l'orchestre aux concerts hebdomadaires qu'il établit dans la salle d'*Angarten*. Attaché ensuite à la musique particulière du prince Razumowsky, ambassadeur de Russie à Vienne, il s'y lia d'une intime amitié avec Beethoven, qui lui confia toujours l'exécution de ses quatuors lors des premiers essais qui en étaient faits. Après la dissolution de la petite chapelle du prince, Schuppanzigh voyagea en Prusse, en Pologne et en Russie, où il donna, avec grand succès, des séances de quatuors. De retour à Vienne, il y recommença ses soirées instrumentales et reçut, en 1824, sa nomination de membre de la chapelle impériale. Quatre ans après, il accepta la place de directeur de musique de l'Opéra de la cour; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il mourut des suites d'une attaque d'apoplexie, le 2 mars 1830. On a de la composition de cet artiste : 1° Solo brillant pour le violon, avec quatuor; Vienne, Diabelli. 2° Variations sur un thème russe pour violon principal, violon, alto et violoncelle d'accompagnement; Vienne, Cappi. 3° Neuf variations pour violon, sur un thème d'*Alcine*, avec second violon; Vienne, Mollo.

SCHURER (Adam), maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, se distingua particulièrement dans la composition de la musique d'église. Il fit représenter à Dresde, en 1746, une pastorale sur le sujet de *Galatée*, dont le manuscrit se trouvait chez Breitkopf et Hærtel, à la fin du dix-huitième siècle, ainsi que neuf symphonies et trois duos pour deux flûtes, du même auteur. Schurer vivait encore à Dresde, en 1774, dans un âge avancé.

SCHURMANN (Georges-Gaspard), né dans le duché de Hanovre, en 1665, entra au théâtre de Hambourg en qualité de haute-contre, dans l'année 1693, ainsi qu'au chœur de l'église Sainte-Catherine. Quatre ans après, il se rendit à Brunswick, où les fonctions de maître de chapelle et de chef d'orchestre de l'Opéra lui furent confiées par intérim. Le duc Antoine Ulrich de Brunswick l'envoya, en 1701, faire un voyage en Italie, pour y perfectionner son talent, sous la direction de quelque maître habile. De retour en Allemagne, dans l'année suivante, Schurmann accepta la place de maître de chapelle chez le duc de Meinungen, en 1702; puis il rentra en la même qualité chez le duc de Brunswick. Il occupait encore cette place en 1724; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Schurmann a fait représenter à Hambourg, en 1719, un opéra intitulé *Alceste*, et en 1721, un *Télémaque*, en cinq actes. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs opéras, diverses années complètes de cantates d'église, ainsi que des suites de pièces instrumentales.

SCHURTZFLEISCH (Conrad-Samuel), laborieux philologue, naquit à Corbach, dans le pays de Waldeck, le 18 décembre 1641, et mourut à Wittenberg, le 7 juillet 1708. Il fit ses études aux universités de Giessen et de Wittenberg, fut professeur de littérature grecque dans cette dernière ville, puis occupa la chaire de poésie ainsi que celle d'histoire, et eut, dans les derniers temps de sa vie, les titres de conseiller et de bibliothécaire du duc de Weimar. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve deux dissertations relatives à la musique : la première a pour titre : *De Hymnis ecclesiæ veteris;* Leipsick, 1685, in-4°; la seconde est intitulée : *De musica veteris ecclesiæ christianæ;* elle se trouve dans le *Compendium antiquitatum ecclesiasticarum*, du docteur Walch, publié à Jéna, en 1756. Mizler a inséré, dans le deuxième volume de sa *Bibliothèque musicale* (pag. 199-204), un chapitre extrait du livre de Godefroid Wagner, intitulé : *Introductio in notitiam scriptorum variorum et scientia-*

rum (Wittenberg, trois volumes in-8°); ce chapitre a pour titre : *Ce que le célèbre Schurtzfleisch a annoté de la musique dans les leçons sur l'histoire de la science n'a aucune valeur réelle.*

SCHUSTER (Joseph), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Dresde, le 11 août 1748. Son père, musicien de la chambre et chanteur de la chapelle du roi de Pologne, le confia aux soins de Schurer (*voyez* ce nom), alors compositeur au service de l'électeur. En 1765, Schuster fit avec Naumann un voyage en Italie, dans le dessein d'y perfectionner son talent. Il y fit un séjour de trois ans, pendant lequel il composa plusieurs opéras qui furent bien accueillis, à cause du style facile et mélodique de l'auteur. De retour à Dresde, il y reçut de l'électeur, en 1772, sa nomination de compositeur de la chambre et de la chapelle. Le désir de connaître le P. Martini et d'en recevoir des conseils le ramena en Italie deux ans après : il y écrivit plusieurs opéras pour les théâtres de Naples et de Venise. Ce fut dans ce voyage que le roi de Naples lui accorda le titre de son maître de chapelle honoraire. En 1776, il retourna en Allemagne; mais une nouvelle invitation le rappela une troisième fois en Italie, en 1778; il y resta jusqu'en 1781, écrivant pour les principaux théâtres. Enfin, il retourna de nouveau à Dresde, dont il ne s'éloigna plus depuis lors. En 1787, l'électeur de Saxe le nomma son maître de chapelle, et lui confia, alternativement avec Naumann et Seydelmann, la direction de sa musique, tant à l'église qu'à l'Opéra. Schuster mourut à Dresde, le 24 juillet 1812, dans un état de caducité. Gerber a donné la liste suivante des ouvrages de ce compositeur : I. Musique d'église. 1° Messe à quatre voix, exécutée à la chapelle électorale de Dresde, en 1769. 2° *La Passion,* oratorio, Dresde, 1778. 3° *Esther,* oratorio, composé pour le conservatoire de l'*Ospedaletto,* à Venise, en 1781. 4° *Mosè riconosciuto,* oratorio, à Dresde, en 1786. 5° *Betulia liberata,* oratorio, *ibid.*, 1787. 6° Psaume 74 : *Confitebimur.* 7° *Te Deum,* 1800. 8° *Gioas, re di Giuda,* à Dresde, en 1803. II. Musique de théâtre. 9° *La Fedeltà in amore,* à Dresde. 10° *L'Idolo cinese,* en trois actes, en 1774, à Dresde. 11° *Didone abbandonata,* à Naples, en 1776. 12° *Demofoonte,* pour le nouveau théâtre de Forli, en 1776. 13° *L'Amore artigiano,* à Venise, en 1776. 14° *La Schiava liberata,* à Dresde, en 1777. 15° *La Didone,* avec une nouvelle musique, à Venise, en 1779. 16° *Ruggiero e Bradamante,* à Padoue, en 1779. 17° *Creso in Media,* à Naples, en 1779. 18° *Le bon Ton,* opéra bouffe, à Venise. 19° *Amore e Psiche,* à Naples, en 1780. 20° *L'Isola disabitata,* à Naples, en 1781. 20° (*bis*). *Il Marito indolente,* à Dresde, en 1782. 21° *Il Pazzo per forza,* à Dresde, en 1784. 22° *Lo Spirito de contradizione,* en 1785, *ibid.* 23° *Gli Avari in trappola,* en 1787, *ibid.* Cet ouvrage a été traduit en allemand. 24° *Rübenzahl, ossia il vero amore,* en 1789. 25° *Il Servo padrone,* en 1793, *ibid.* 26° *Osmanno, Dey d'Algeri,* en 1800, *ibid.* 27° *Clori e Fillide,* pastorale pour soprano et alto, avec accompagnement de deux violons et basse. 28° *Amor prigioniero.* 29° *La Fête des lanternes.* Les dates de ces deux derniers opéras sont inconnues. Quelques opéras allemands, connus sous le nom de Schuster, tels que *l'Alchimiste,* joué en 1777, *le Docteur Murner,* en deux actes, *le Triomphe de l'amour sur la sorcellerie,* et quelques autres, semblent être des traductions de ses anciens opéras italiens. III. Musique instrumentale. 30° *Quatre suites de pièces funèbres dédiées aux mânes de Léopold;* Dresde, Hilscher, in-fol. obl. 31° Six petites pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 32° Six *idem,* ibid., 1796. 33° Six divertissements pour clavecin et violon, *ibid.* 34° Recueil de pièces à quatre mains pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 35° Quelques symphonies, en manuscrit. 36° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, *idem.* 37° Concerto pour deux clavecins, *idem.* 38° Concerto pour clavecin seul, *idem.*

SCHUSTER (Chrétien-Detler), professeur de musique à Hambourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait imprimer une petite méthode de piano pour les enfants, sous ce titre : *Clavierstunden für Kinder,* etc.; Hambourg, Bœhme, 1799 et 1800, deux parties in-4°. On a aussi de ce musicien huit variations pour le piano sur un air allemand; Leipsick, Hofmeister.

SCHUSTER (Ignace), chanteur comique et compositeur, naquit à Vienne, le 20 juillet 1770. Il fut d'abord enfant de chœur, puis choriste, à l'église des bénédictins écossais de cette ville. Après avoir été longtemps attaché au théâtre Leopoldstadt, il entra comme chanteur à la chapelle impériale, en 1820. Il est mort à Vienne, le 6 novembre 1835. Un opéra-comique de sa composition, intitulé *Jupiter à Vienne,* a été représenté dans cette ville, et la partition, réduite pour le piano, a été publiée chez Diabelli. On a gravé aussi des *Lieder* de cet artiste avec accompagnement de piano.

SCHUSTER (Auguste), chanteur dramatique, en voix de basse, fut attaché pendant plusieurs années au théâtre de Leipsick. Il se retira de la scène et s'établit à Zurich, en 1833, comme professeur de chant. On a publié de sa composition sept recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, plusieurs chants détachés, et six chansons à boire pour un chœur de voix d'hommes, op. 9.

SCHUTTRUP (Éverard), prédicateur luthérien, vivait à Alkmaer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle. A l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans son église, il a fait imprimer un sermon, sous ce titre : *Redenvoering over de nuttigheid der Musick en haaren invloed in den openbaaren Godsdienst* (Discours sur l'utilité de la musique, et sur son influence dans le service divin); Alkmaer, 1755.

SCHÜTZ (Henri), dont le nom latinisé est **SAGITTARIUS** (archer), a été considéré par ses contemporains comme *le père de la musique allemande.* Il naquit à Koesteritz, dans le Voigtland, le 8 octobre 1585, et suivit, en 1591, son père à Weissenfels, pour y prendre possession de l'héritage de son aïeul. Sa belle voix lui fit obtenir, à l'âge de quatorze ans, une place à la cour de Cassel, où il reçut, avec plusieurs jeunes seigneurs, les leçons des meilleurs maîtres dans les lettres dt dans les arts. En 1607, il se rendit à l'université de Marbourg, et s'y appliqua avec tant de zèle à la jurisprudence, qu'il fut en état de soutenir avec honneur une thèse publique sur cette matière, après deux années d'étude. Toutefois ses travaux dans la science du droit ne lui avaient pas fait négliger la musique, car, dans un séjour que le margrave Maurice fit à Marbourg, en 1609, il lui donna des éloges pour ses connaissances dans cet art, et lui proposa de l'envoyer à Venise, à ses frais, pour qu'il y étudiât la composition sous la direction de l'illustre Jean Gabrieli. Suivant certains historiens de la musique, Schütz accepta ces propositions avec plaisir; d'autres assurent qu'il ne se décida qu'avec répugnance à suivre la nouvelle carrière qui lui était proposée : quoi qu'il en soit, il est certain qu'il finit par acquiescer aux projets du prince, et qu'il arriva à Venise dans la même année. Pendant près de quatre ans, Schütz reçut des conseils de Gabrieli, et fit sous sa direction des études dans l'art d'écrire, qui donnèrent à ses idées la tendance des libertés, ou, pour parler plus exactement, des incorrections dans lesquelles l'école vénitienne s'était jetée récemment tout entière : incorrections rachetées par la nouveauté des formes et la richesse de l'invention. Cette direction imprimée aux idées de Henri Schütz le conduisit lui-même plus tard à des hardiesses, à des beautés, à des fautes qu'il n'eût vraisemblablement pas imaginées si son talent ne s'était développé sous l'influence du génie de son maître. Ce fut pendant son séjour à Venise qu'il publia son premier ouvrage, composé de madrigaux à cinq voix, qui parurent à la fin de 1611.

La mort de Jean Gabrieli, l'année suivante, mit un terme au séjour de Schütz à Venise : il retourna à Cassel, où le prince lui accorda des appointements annuels de deux cents florins. Soit que Schütz fût blessé de la modicité de ce traitement, soit par tout autre motif, il parut renoncer subitement à la musique, et se livra de nouveau à l'étude du droit. Cependant, lorsque, sur le bruit de son mérite, l'électeur de Saxe, Jean-George I^{er}, l'appela à Dresde, pour le placer à la tête de sa chapelle, il rentra pour toujours dans la carrière de son art; dès ce moment son talent prit un essor qui le plaça bientôt à la tête des musiciens allemands de son temps. En témoignage de sa satisfaction, l'électeur lui fit présent d'une chaîne d'or et de son portrait. Le 1er juin 1619, Schütz épousa la fille de Chrétien Wildeck, greffier des contributions et accises de l'électorat de Saxe; mais il perdit sa femme, en 1625. Trois ans après, la guerre qui désolait l'Allemagne lui fit prendre la résolution de retourner à Venise, et il partit de Dresde le 11 août 1628, pour se rendre dans cette ville. Lui-même a rendu compte des motifs qui le conduisirent une seconde fois aux lieux où sa vocation pour la musique s'était décidée sous l'influence des leçons d'un grand maître, dans la préface d'un œuvre qu'il y publia l'année suivante : « Je me rendis pour la deuxième » fois à Venise, dit-il, pour m'y informer du » nouveau genre de musique qui s'y est déve- » loppé depuis mon premier voyage, et qui » est maintenant en usage. » Ce nouveau genre de musique était celui que les dernières compositions de Monteverde y avaient mis en vogue. En 1629, il fit paraître à Venise le second livre de ses motets, sous le nom de *Symphoniæ sacræ.* La mort de son père, le 25 août 1631, le ramena à Dresde dans cette année; mais il y resta peu de temps, et retourna en Italie, dont il visita les principales villes.

De retour en Allemagne, en 1634, il y re-

trouva toutes les horreurs de la guerre. Ne pouvant reprendre encore sa position à Dresde, il partit dans la même année pour le Danemark. Accueilli à la cour de Copenhague avec toute la distinction que méritait son talent, il y passa quatre années, puis il se rendit à Brunswick, en 1638, et de là à Lunebourg. En 1642, il retourna une seconde fois à Copenhague, où le roi lui confia la direction de sa musique. La paix lui permit enfin de retourner à Dresde, où il passa le reste de ses jours, occupant une partie du temps à la lecture de la Bible et à la composition de plusieurs œuvres de musique religieuse, entre autres de psaumes à plusieurs voix, et d'oratorios de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Deux ans avant sa mort, il chargea son élève Christophe Bernhard, directeur de musique à Hambourg, de composer un chant à cinq voix, dans le style de Palestrina, pour ses funérailles. Il cessa de vivre, le 6 novembre 1672, dans sa quatre-vingt-huitième année, après avoir eu pendant cinquante-sept ans le titre de maître de chapelle de l'électeur de Saxe.

Comme la plupart des compositeurs de son temps, Henri Schütz aimait à écrire la musique d'église pour plusieurs chœurs, et, suivant l'usage des maîtres de l'école de Venise, il y ajoutait l'emploi de diverses espèces d'instruments, notamment celui des violons, violes, cornets et trombones. Son harmonie est, en général, établie sur les accords consonnants, ou sur les dissonances résultant des retards de ceux-ci, même dans les ouvrages publiés après son second voyage de Venise: le seul accord combiné de la nouvelle harmonie, dont il avait pris une idée dans les compositions de Monteverde, est celui de quinte et sixte; mais on voit qu'il n'en avait pas saisi le principe, car il en fait usage en considérant la sixte comme la dissonance, tandis que l'intervalle dissonant est la quinte. Au reste, il est remarquable que cette erreur a été celle de beaucoup de compositeurs du dix-septième siècle. Les incorrections, les fausses relations, abondent dans la musique de cet artiste célèbre; mais il les rachète par un beau sentiment rhythmique, par une expression juste de la parole, et par une détermination positive de la cadence des phrases; qualités qui avaient pris naissance presque de son temps dans l'école vénitienne, et que Jean Gabrieli avait possédées à un haut degré.

Les exemplaires des œuvres de Schütz sont si rares, que ses biographes n'ont pu les citer avec exactitude, et qu'on n'a que des indications vagues de quelques-uns de ses ouvrages; voici les renseignements que j'ai recueillis à cet égard : 1° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1511, in-4°. 2° Motet à huit voix, sur le texte: *Isaia dem propheten das geschab*, etc.; Dresde, in-folio. 3° *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit acht und mehr Stimmen nebenst andern zweyen Capellen, dass dero etliche auff 3 und 4 Chor nach Beliebung gebraucht werden kœnnen: wie auch mit beigefügten basso continovo vor die Orgel, Lauten, Chitaron*, etc. (Psaumes de David réunis à quelques motets et concerts à huit et un plus grand nombre de voix, etc.); Dresde, 1619, treize parties in-fol. Je possède un magnifique exemplaire de cet œuvre, qui contient vingt-six morceaux. Les parties sont *cantus, altus, tenor* et *bassus* du premier chœur; *cantus, altus, tenor* et *bassus* du deuxième; les parties des troisième et quatrième chœurs ont pour titre : *Capella der Psalmen Davids*, et sont intitulées particulièrement *Prima pars, secunda pars, tertia pars, quarta et ultima*; enfin la treizième partie est le basso continovo (*sic*). 4° *Geistreiches Gesangbuch, an D. Cornel. Beckers Psalmen, und Lutherischen Kirchenliedern, mit ihren Melodien, unter Discant und Bass*; Dresde, 1619, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans la même ville, en 1676, in-4°. 5° *Die Historie des Auserstehung Jesu-Christi* (Histoire de la résurrection de Jésus-Christ), à six voix, avec basse continue pour l'orgue; Dresde, 1623, petit in-folio. 6° *Symphoniæ sacræ, 3, 4, 5, 6 voc. Opus ecclesiasticum primum*; Dresde, 1625, in-folio. C'est le premier ouvrage de sa composition sur des textes latins. 7° *Psalmen Davids, hiebevorn in teutsche Reimen gebracht*, etc. (Psaumes de David, traduits en vers allemands, par Corneille Becker, avec cent trois mélodies, dont quatre-vingt-douze nouvelles et onze anciennes, dans le genre du contrepoint ordinaire à quatre voix); Fribourg en Misnie, Georges Hofmann, 1628, in-8°. Walther indique une deuxième édition de ce recueil, datée de 1661, et Gerber en cite une troisième de 1676, in-4°, qu'il a confondue avec celle du psautier à deux voix, publié par Schütz, en 1619. 8° *Symphoniæ sacræ, 3, 4, 5, 6 voc. Opus ecclesiasticum secundum*; Venise, 1629, in-4°. C'est le second livre des motets latins. 9° *Das ist so gewisslich wahr*, motet à six voix; Dresde, 1631, in-folio. 10° *Kleinen geistlicher Concerten von* 1, 2, 3, 4 *und* 5 *Stimmen*, 1[e] *Theile* (Petits concerts

spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, première partie); Dresde, 1636, in-fol. C'est le premier livre de ses motets allemands, dont les trois parties composent le plus bel ouvrage de Schütz. La seconde partie que je possède est datée de Dresde, 1639; elle contient trente et un motets à deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue. 11° *Musicalia ad chorum sacrum, dass ist geistliche Chor-Musik mit* 5, 6 *und* 7 *Stimmen, beydes vocaliter und instrumentaliter, wobey der bassus generalis* etc. 1er *Theil, opus XI;* ibid, 1646, six parties in-fol. 12° *Pars II symphoniarum sacrarum, aus teutschen Concerten von* 3, 4, 5 *Stimmen, und Instrumenten bestehend* (Deuxième partie dès symphonies sacrées ou concerts allemands, à trois, quatre et cinq voix, avec instruments); Dresde, chez Jean Klemme, organiste de la cour, 1647, in-fol. C'est le second livre des motets allemands, et le dixième œuvre de l'auteur. 13° *Pars I musicalium ad chorum sacrum, oder geistliche Chor-Musik, von* 5, 6, *und* 7 *Stimmen;* op 11, 1648, in-fol. Cet œuvre contient vingt-neuf petits motets. 14° *Pars III Symphoniarum sacrarum;* Dresde, 1650, in-fol. Ce troisième livre des motets allemands en renferme plusieurs d'une grande beauté, entre autres celui dont les paroles sont : *Saul! was verfolgst du Mich,* pour un chœur à six voix, deux autres chœurs à quatre voix chacun, deux violons et orgue. Schütz a laissé en manuscrit *La Passion*, qui se conserve dans la Bibliothèque de Dresde, et qui est considérée comme un de ses plus beaux ouvrages. Ce fut lui aussi qui écrivit le premier opéra allemand sur la *Daphné* de Rinuccini, traduite par le célèbre poëte Opitz. Cet ouvrage fut représenté pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe avec le landgrave de Hesse, en 1627. Le portrait de Schütz a été gravé par Romstedt, in-4°.

SCHÜTZ (Jean-Étienne), docteur en philosophie et professeur à Weimar, né le 1er novembre 1771, à Olverstædt, près de Magdebourg, étudia la théologie à Erlang, en 1794, et l'année suivante à Halle. Ses premiers ouvrages remontent à l'époque où il était à cette université. En 1804, il se rendit à Dresde, et plus tard à Weimar, où il s'est fixé définitivement. On lui doit un livre intitulé : *Versuch einer Theorie des Komischen* (Essai d'une théorie du Comique); Dresde, 1818, in-8°, où il traite de l'expression comique dans la musique. En sa qualité de rédacteur du *Journal de l'art, de la littérature, du luxe et de la mode,* il a écrit beaucoup d'articles sur la musique. Depuis 1824, il a pris part à la rédaction du bon recueil périodique musical intitulé *Cæcilia.* Ses principaux articles sont : 1° Sur les rapports de la musique avec les autres arts, t. III, p. 15. 2° Sur la précision dans la musique, t. IX, p. 137. 3° Sur le sentiment et l'expression en musique, t. XII, p. 237-256. 4° Sur le rapport du comique avec la musique, t. XVI, p. 197.

SCHÜTZ (Frédéric-Charles-Jules), professeur à l'université de Halle, actuellement vivant (1862), a fait ses études à l'université de Jéna, pendant les années 1798-1801, et a vécu à Rudolstadt, à Mersebourg et à Hambourg. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Leben, Charakter und Kunst N. Paganini's, eine Skisse* (Esquisse de la vie, du caractère et du talent de Paganini); Ilmenau, Voigt, 1830, in-8°.

SCHÜTZE (F.-W.), professeur au séminaire de Dresde, actuellement vivant (1863), est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie, intitulé : *Praktische-Theoretisch Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre;* Dresde, Arnold, 1835, in-8°, avec un cahier d'exemples, in-folio.

SCHÜTZE (Jean-Frédéric), littérateur et romancier, né à Hambourg, y est mort à la fleur de l'âge, le 15 octobre 1816. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Hamburgische Theater-Geschichte* (Histoire du théâtre de Hambourg); Hambourg, 1794, un volume in-8°. Cet ouvrage contient une histoire de l'opéra de cette ville.

SCHWAIGER (Georges), musicien du seizième siècle, né à Wasserbourg, a publié de sa composition : 1° *Moduli sacri;* Munich, 1572, in-4°. 2° *Fasciculus aliquot sacrarum cantionum* 5 *vocum;* ibid., 1579, in-4° obl. 3° *Hymni sacri, quorum in ecclesia per Festa maxima solemnia usus est; Erfordiæ, typis Georgii Baumanni,* 1587, in-4° obl. 4° *VII Psalmi pœnitentiales Regis Prophetæ Davidis* 5 *vocum;* ibid., 1588, in-4° oblong.

SCHWANBERG (Jean), maître de chapelle du duc de Brunswick, né à Wolfenbuttel, le 28 décembre 1740, montra de si heureuses dispositions pour la musique dans sa jeunesse, que son prince lui accorda une pension pour qu'il allât étudier l'art en Italie. Schwanberg se rendit à Venise, y prit des leçons de contrepoint et de composition de Latilla, puis de Saratelli, maître de chapelle de la cathédrale de

Saint-Marc. Hasse, qui se trouvait alors dans cette ville, accueillit le jeune musicien avec bienveillance, et lui donna d'utiles conseils pour le diriger dans la composition dramatique. Dès ce moment, le célèbre maître saxon devint le modèle de Schwanberg. Après huit années de séjour à Venise, celui-ci retourna en Allemagne, et bientôt après, le duc de Brunswick le nomma son maître de chapelle. Non-seulement, il se faisait remarquer par la grâce de la mélodie dans ses opéras, mais il écrivait aussi de la musique instrumentale élégante et bien faite; enfin, il était claveciniste habile et chef d'orchestre distingué. Dans les derniers temps de sa vie, le roi de Prusse Frédéric II désira l'attacher à son service, mais le duc de Brunswick ne souscrivit pas à la demande du monarque: Schwanberg, comblé de ses bienfaits, resta toujours attaché à son service. Cet artiste composa jusqu'à ses derniers jours, et mourut d'épuisement, le 29 mars 1804, à l'âge de soixante-quatre ans.

Schwanberg a écrit pour le théâtre de Brunswick les opéras dont les titres suivent : 1° *Adriano in Siria*, en 1772. 2° *Solimano*, 1762. 3° *Ezio*, 1763. 4° *Talestri*. 5° *Didone abbandonata*. 6° *Issifile*, 1766. 7° *Zenobia*, 8° *Il Parnasso accusato e difeso*. 9° *Antigono*. 10° *Romeo e Giulia*, 1782. 11° *L'Olimpiade*, 1782. 12° *Jugement d'Apollon*, 1794. 13° *Il Trionfo della costanza*. Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 14° Cantate funèbre sur la mort de la duchesse de Brunswick. 15° Cantate en actions de grâces. 16° Six sonates pour clavecin; Brunswick, 1767. 17° Des concertos pour le clavecin et le violon. 18° Des trios pour le violon, qu'il désavoua dans la maturité de son talent.

SCHWANENBERG (Joseph-François), professeur de harpe à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié sous son nom un petit ouvrage intitulé : *Gründliche Abhandlung über die Unnütz-oder Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet* (Traité fondamental sur l'inutilité et l'inconvénient de l'H (Si bécarre) dans l'alphabet musical); Vienne, Wappler, 1797, in-18 de cent quarante pages, avec une préface et un appendice de seize pages. Bien que ce petit volume porte le nom de Schwanenberg, la préface et l'appendice seuls sont de lui : on sait aujourd'hui que le corps de l'ouvrage est de Wolf de Wolfenau. L'auteur y veut prouver que la lettre *h* employée par les Allemands pour la désignation de la note *si* est inutile et surabondante. On a de Schwanenberg une méthode pour la harpe, intitulée : *Vollständiges theoretisch-praktisches Lehrbuch zur Davids-und Pedalharfe;* Vienne, chez l'auteur, 1797, in-4°.

SCHWANTZER (Hugo), organiste et compositeur, est né à Glogau (Prusse), le 21 avril 1829. Il y reçut les premières leçons de piano du *cantor* Hosebeck, et la théorie de la musique lui fut enseignée par Kæhler, jusqu'à l'âge de onze ans; puis il fréquenta les gymnases de Ratibor et de Neisse, et y continua ses études musicales et littéraires. S'étant ensuite rendu à Berlin, il suivit dans cette ville les cours de l'Institut royal de musique d'église et de l'école de musique de l'Académie royale des beaux-arts, où il reçut les leçons de Rungenhagen, de A.-W. Bach et de Grell; il fut aussi élève de Killitschyg pour le piano. Ses études terminées, il fut nommé organiste de la congrégation réformée de Berlin, en 1852, et, quatre ans après, professeur de piano et d'orgue au conservatoire de Stern. Schwantzer a eu l'honneur d'être le professeur de musique du prince Georges de Prusse. Il a écrit des trios, des quatuors d'instruments à archet, des sonates de piano et des *Lieder*. Une ouverture de fête de sa composition a été exécutée à Berlin, en 1856.

SCHWARTZ (André), musicien du seizième siècle, né dans la Franconie, vécut à Würzbourg. Il est connu par un ouvrage qui a pour titre : Πρυτέλειος Ευχη, *quo chorus musicus bene precator optimo sponso Christophoro Hagis, et ejus sponsæ Barbaræ Gœblin Wirzburgensi, numeris harmonicis reddita; Noribergæ in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, in-4° obl. (sans date).

SCHWARTZKOPF (Théodore), musicien qui vivait à Stuttgart dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était, en 1680, membre de la chapelle du duc de Wurtemberg, et en fut nommé directeur, en 1697. Il vivait encore en 1716. On a imprimé de sa composition : 1° *Fuga melancoliæ harmonica, id est, Concentus sacri, missas, psalmos et hymnos continentes, a quatuor vocibus necessariis et 5 instrumentis ad libitum;* Stuttgart, 1684, in-4°. 2° *Harmonia sacra, hoc est Psalmi* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voc. concert. et instrum.;* ibid., 1697, in-4°.

SCHWARZ (Thomas), frère lai et facteur d'orgues, né dans la Bohême, a construit en 1747 l'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Prague, puis celui de l'église de Marienschein, toutes deux appartenant aux jésuites. On trouve la description de ces instruments dans la

Statistique de la Bohême, par Rieger, cah. VII, p. 112.

SCHWARZ (Jacques), jésuite de la province de Silésie, et bon facteur d'orgues, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il construisit, en 1734, l'orgue de l'église des Jésuites à Glogau, composé de vingt-cinq jeux et deux claviers. Cet instrument est estimé.

SCHWARZ (Georges-Christophe), docteur en philosophie, professeur de morale, et inspecteur des classes à l'université d'Altorf, naquit à Nuremberg, le 2 août 1732, et mourut à Altorf, le 13 septembre 1792. Au nombre des dissertations qu'il a fait imprimer, on en trouve une qui a pour titre : *De musicæ morumque cognatione commentatio;* Altorf, 1765, in-4°.

SCHWARZ (André-Gottlob), bassoniste distingué, naquit à Leipsick, en 1743. Il apprit d'abord à jouer du hautbois, et eut pour maître Muller, musicien de la cour, à Carlsruhe. Pendant la guerre de sept ans, il servit comme hautboïste dans un régiment. En 1770, il alla à Stuttgart, et rentra dans la chapelle du duc de Wurtemberg, où il avait été dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Deux ans après, il fut appelé à la chapelle d'Anspach, et entreprit, dans l'année 1783, un voyage en France, en Allemagne, en Pologne et en Angleterre. Arrivé à Londres, en 1784, au moment où lord Abington y organisait ses concerts, il y fut engagé comme premier bassoniste. En 1787, il retourna à Berlin, où il fut nommé membre de la chapelle royale. Il mourut dans cette ville, le 26 décembre 1804. Schwarz a laissé en manuscrit un concerto et un solo pour le basson.

Le fils de cet artiste, nommé *Christophe-Gottlob,* né à Louisbourg (Wurtemberg), le 12 septembre 1768, eut aussi un talent remarquable sur le basson. Ayant accompagné son père dans ses voyages, il fit admirer son habileté en Angleterre, et fut admis dans la chapelle du prince de Galles; mais après la suppression de cette musique, il retourna en Allemagne, et entra, en 1788, dans la musique du roi de Prusse. Il fut pensionné en 1826.

Un autre fils d'André-Gottlob (Eberhard-Frédéric), né à Anspach, en 1775, étudia le violon sous la direction de Janitsch, et devint un violoniste de talent. En 1795, il se fit entendre à Charlottenbourg devant le roi de Prusse, et entra dans la chapelle de ce prince. Il fut mis à la pension en 1835.

SCHWARZ (Antoine), né à Manheim, le 10 juin 1753, commença l'étude du violoncelle dans sa neuvième année, et reçut des leçons de cet instrument chez Innocent Danzi, musicien de la cour, et père du maître de chapelle de ce nom. A l'âge de treize ans, il joua devant l'électeur palatin un concerto de sa composition, et son jeu fut si bien goûté, qu'il fut, immédiatement après, admis dans la chapelle électorale. En 1776, il fit un voyage à Paris, et y joua au Concert spirituel avec beaucoup de succès. De retour en Allemagne, il suivit la cour à Munich, où il a passé le reste de ses jours. Parmi les nombreux élèves qu'il a formés, on remarque Maximilien Bohrer et Philippe Moralt. Schwarz vivait encore à Munich en 1817. On connaît de lui quelques concertos de violoncelle, en manuscrit.

SCHWARZ (Frédéric-Henri-Chrétien), conseiller du consistoire, docteur et professeur de théologie à l'université de Heidelberg, né à Giessen, le 30 mai 1766, a publié un grand nombre d'ouvrages sur l'éducation, particulièrement un livre qui a pour titre : *Erziehung-lehre* (Science de la pédagogie); Leipsick, Gœschen, 1802-1813, quatre volumes in-8°. Une deuxième édition, en trois volumes, a paru en 1829. La troisième partie de ce bon ouvrage traite spécialement de l'enseignement de la musique.

SCHWARZ. Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître dans ces derniers temps. Le premier (Matthias) est professeur de musique et de piano à Breslau. On a gravé sous son nom des variations pour le piano sur l'air tyrolien : *Hoch droben auf'm Berge*; Breslau, Forster. Il y a lieu de croire que c'est le même artiste qui s'est fixé plus tard à Vienne et qui y a publié beaucoup de petites pièces pour le piano, des danses et des valses pour l'orchestre, etc.

Le second musicien du nom de *Schwarz* (Chrétien) est né à Wolfenbuttel, vraisemblablement de la même famille qu'André-Gottlob : il est fixé à Copenhague, et a publié de sa composition : 1° Sonatine pour piano, op. 5; Copenhague, Lose. 2° Six divertissements pour piano, en forme de valses; Hambourg, Bœhme. 3° Pot-pourri sur des thèmes de Mozart et de C.-M. de Weber; Copenhague, Lose. 4° Variations sur l'air *Non più andrai,* op. 2; *ibid.* 5° Plusieurs recueils de danses, d'écossaises et de valses.

J.-G.-A. Schwarz, membre de la même famille et pianiste comme le précédent, a publié plusieurs suites de petites pièces et de variations à Wolfenbuttel, chez Hartmann.

SCHWARZ (Gabriel), cantor à Meinungen, né dans cette ville vers 1812, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber den vierstimmig Choral-Gesang für den gottesdienstlichen Gebrauch der evangelischen Kirche,* etc. (Sur le chant choral à quatre voix à l'usage des fêtes de l'église évangélique, etc) ; Meinungen, Besemfelder, in-8°.

SCHWEGLER (Jean-David), hautboïste distingué et compositeur, naquit le 7 janvier 1759, à Endersbach, dans le Wurtemberg. Après avoir fait son éducation dans l'académie militaire, il fut destiné à embrasser l'état de marbrier ; mais il l'abandonna pour la musique. Le hautbois fut l'instrument qu'il choisit ; il y fit de rapides progrès. Son talent le fit admettre dans la chapelle du duc de Wurtemberg. Il mourut à Stuttgart, en 1817. Ses compositions se font remarquer par de gracieuses mélodies et beaucoup de correction dans l'harmonie. On connaît de lui seize concertos pour le hautbois, quatre symphonies concertantes, six quatuors pour le même instrument, six trios *idem,* des duos, et douze solos, plusieurs concertos, duos et solos pour cor, clarinette et flûte, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et des chansons avec accompagnement de piano. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Quatre quatuors pour deux flûtes et deux cors, op. 3 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Duos pour deux flûtes, op. 1 et 2 ; *ibid.* 3° Douze chansons à voix seule, avec accompagnement de piano ; *ibid.*

SCHWEIGHOFER (Jean-Michel), fils d'un facteur de pianos, est né à Vienne, en 1806. Promberger, autre facteur de cette ville, l'adopta dans sa jeunesse, et lui fit commencer l'étude de la construction des instruments dans ses ateliers. A l'âge de dix-neuf ans il voyagea pour augmenter ses connaissances et visita Munich, Stuttgart, Carlsruhe, Strasbourg, Paris et Londres, travaillant chez les principaux facteurs, et acquérant chaque jour plus d'habileté. A son retour, il passa par la Hollande, les principales villes du Rhin, parcourut la Suisse, l'Italie, le Tyrol, l'Allemagne méridionale, la Silésie, la Pologne et termina ses voyages en visitant Odessa, Berlin et Prague. De retour à Vienne, il y a établi, en 1832, une fabrique de pianos dont les produits sont renommés.

SCHWEIGL (Ignace), violoniste allemand, vécut à Vienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode pour le violon intitulée : *Grundlehre der violine;* Vienne, 1785, in-4°. Plus tard, il donna une deuxième édition perfectionnée du même ouvrage, divisée en deux parties, sous ce titre : *Verbesserte Grundlehre der Violin, zur Erleichterung der Lehrer und zum Vortheil der Schüler gründlicher Unterricht, die Violin zu spielen,* etc. (Méthode améliorée de violon, pour faciliter l'enseignement des maîtres et profiter aux élèves, etc.), première partie ; Vienne, 1794. Deuxième partie, *ibid.,* 1795, in-4° obl. On trouve des exemplaires de cette édition avec l'indication de Prague, chez Widmann.

SCHWEINFLEISCH (...), facteur d'orgues à Leipsick, apprit les éléments de cet art à Altenbourg, chez Trost, son oncle maternel, depuis 1731 jusqu'en 1739. En 1768, il construisit le bel orgue de l'église réformée de Leipsick, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale.

SCHWEITZER (Antoine), maître de chapelle du duc de Gotha, naquit en 1737, à Cobourg, où le duc lui donna les meilleurs maîtres, dès sa dixième année. Lorsque son éducation musicale fut assez avancée, il alla étudier la composition à Bayreuth, chez le maître de chapelle Kleinknecht. Lorsqu'il quitta cette ville, il se rendit à Hildburghausen, dont le prince le nomma directeur de sa musique. L'Opéra de cette cour était alors dans toute sa splendeur, et cette circonstance décida de la vocation de Schweitzer pour la musique dramatique. Ses progrès décidèrent le duc de Hildburghausen à l'envoyer en Italie pendant trois années. En 1772, il accepta la position de directeur de la musique du duc de Saxe-Weimar. L'incendie du château lui fit perdre cette place ; il se rendit alors à Gotha avec la troupe de Seiler, et obtint la position de maître de chapelle de la cour. Son dernier ouvrage fut un morceau de musique d'église qui devait être exécuté à l'occasion de la convocation des États ; il ne l'avait point encore achevé, lorsqu'il mourut d'une fièvre ardente, le 23 novembre 1787, à l'âge de cinquante et un ans. Son opéra d'*Alceste* fut considéré comme son meilleur ouvrage ; il fut joué avec succès sur la plupart des théâtres de l'Allemagne, et l'on fit deux éditions de la partition réduite pour le piano. On connaît, sous le nom de Schweitzer, les opéras dont les titres suivent : 1° *Elisium,* drame musical ; partition pour le piano ; Kœnigsberg, 1774. 2° *Alceste,* opéra sérieux de Wieland ; partition pour le piano ; Leipsick, 1774, Berlin, 1786. 3° *Die Dorfgala* (le Gala de village), opéra-comique ; partition

pour le piano; Leipsick, 1777. 4° *Der lustige Schuster* (le Cordonnier joyeux), opéra-comique. 5° *Apollo unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers), prologue. 6° *Aurora*, opéra de Wieland. 7° *Die Wahl des Hercules* (le Choix d'Hercule). 8° *Die Stufen des menschlichen Alters* (les Périodes de la vie humaine), prologue. 9° *Valmire et Gertrude*, opéra. 10° *Ervin et Elmire*, opéra. 11° *Das Fest der Thalia* (la Fête de Thalie), prologue. 12° *Polixène*, drame. 13° *Pygmalion*, monodrame. 14° *Rosamunde*, grand opéra de Wieland. 15° *Die Waffen des Achilles*, (les Armes d'Achille), grand ballet. 16° *Die Amazonen* (les Amazones), *idem*. Schweitzer a écrit aussi beaucoup de musique pour des comédies ou tragédies, par exemple : 17° Ouverture pour la tragédie de *Richard III*. 18° Musique pour *Philémon et Baucis*. 19° *Idem* pour *Offentlichen Geheimniss* (le Secret connu de tout le monde), etc.

SCHWEMMER (Henri), directeur de musique de l'école de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit le 28 mars 1621, à Gubertshausen, en Franconie. La guerre et la peste l'obligèrent, dans sa jeunesse, à s'éloigner du lieu de sa naissance, pour se réfugier d'abord à Weimar, puis à Cobourg. En 1641, il fréquenta l'école de Saint-Sébald de Nuremberg, et y prit des leçons de musique de Kindermann. Les progrès qu'il fit dans cet art lui firent obtenir, en 1656, la place de co-directeur du chœur, conjointement avec le maître de chapelle Heinlein. Après la mort de celui-ci, la place de premier directeur de musique fut donnée à Schwemmer, en 1670. C'est dans son école que se sont formés les célèbres musiciens allemands Jean Krieger, Jean Pachelbel, Jean-Gabriel Schütz, et Maximilien Zeidler. Schwemmer mourut à Nuremberg, le 26 mai 1696, à l'âge de soixante-seize ans. Ses compositions étaient fort estimées de son temps; on n'en a rien publié.

SCHWENKE ou **SCHWENCKE** (Chrétien-Frédéric-Théophile ou Gottlieb), né le 30 août 1767, à Wachenhausen, dans le Harz, reçut les premières leçons de musique de son père. Kirnberger et Marpurg furent ensuite ses maîtres pour la théorie de la science et pour la composition. Après avoir achevé ses cours sous la direction de ces deux maîtres, il fréquenta les universités de Halle et de Leipsick et s'y livra à l'étude des mathématiques et de la philosophie. Le 1er octobre 1789, il fut choisi pour succéder à Charles-Philippe-Emmanuel Bach, en qualité de *cantor* et de directeur de musique de l'église Sainte-Catherine à Hambourg, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-deux ans, et le reste de sa vie s'écoula dans cette situation. Il mourut à Hambourg, le 27 octobre 1822, à l'âge de cinquante-cinq ans. Les premiers travaux de Schwenke furent des arrangements d'opéras pour le piano, particulièrement ceux de Mozart, des pièces pour piano et flûte, et des chansons avec accompagnement de piano, gravés à Hambourg. Pour l'église de Hambourg, il a écrit plusieurs cantates, à l'occasion du couronnement des empereurs Léopold et François II, des cantates pour Noël, des chants pour la fête de Pâques, et pour beaucoup d'autres solennités de l'église, depuis 1789 jusqu'en 1794. On a aussi gravé ou imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Berlin, 1792. 2° *Pater noster*, en partition réduite pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1799, in-4°. 3° *La Sérénité d'âme*, ode de Klopstock, imprimée comme supplément de la *Gazette musicale de Leipsick*, première année. Schwenke a mérité aussi les éloges de ses compatriotes par l'instrumentation de l'*Adélaïde* de Beethoven, et par de nouvelles combinaisons d'orchestre pour le *Messie* de Hændel et pour la messe en *si* mineur de Jean-Sébastien Bach.

SCHWENKE (Jean-Frédéric), fils aîné du précédent, est né à Hambourg, le 30 avril 1792. Dans sa jeunesse, il se livra particulièrement à l'étude du violoncelle, et reçut des leçons de Prell et de Bernard Romberg pour cet instrument. Les règles de l'harmonie et de la composition lui furent enseignées par son père. S'étant ensuite attaché particulièrement à l'orgue, il fit de grands progrès dans l'art d'en jouer, et ses efforts furent récompensés, le 2 juillet 1829, par la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas. Il a écrit plus de trois cents préludes pour l'orgue. On lui attribue environ cent chants à quatre voix, et l'harmonisation de soixante-quinze chansons russes à quatre parties. Il est aussi auteur d'un quintette pour quatre violoncelles et contrebasse, qualifié d'*admirable* dans le *Lexique* de Schilling. Enfin, on a de Jean-Frédéric Schwenke un bon livre choral intitulé : *Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche;* Hambourg, 1832, in-4°. Ce livre contient les mélodies de tout le chant en usage à Hambourg, suivi d'un appendice où l'on trouve : 1° Une notice historique du docteur Rambach sur les poëtes et compositeurs des chants chorals. 2° Un catalogue de livres de chant qui

contiennent les mélodies. 3° Un catalogue des auteurs qui les ont harmonisés. 4° Le rit de l'office divin à Hambourg. 5° Des notices et des remarques à l'usage des organistes concernant les orgues des cinq églises pricipales de Hambourg. En 1836, Schwenke a fait construire, sur ses propres plans, par le facteur d'instruments J.-G. Schültz, un grand piano double avec pédales, sur lequel quatre personnes peuvent jouer à la fois et produire beaucoup d'effet. Il est mort à Hambourg, en 1852.

SCHWENKE (Charles), compositeur et pianiste, né à Hambourg, le 7 mars 1797, est le second fils de Charles-Frédéric-Théophile. Formé d'abord par les leçons de son père, son talent s'est ensuite développé dans les voyages qu'il entreprit dès sa dix-septième année. Stockholm, Pétersbourg, Moscou, Vienne et Paris sont les principales villes qu'il a visitées, et qui l'ont arrêté plus ou moins longtemps. Dans les derniers temps, il a publié beaucoup de compositions nouvelles à Paris. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 10, 11 et 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Sonate pour piano et violon ; *ibid.* 3° Beaucoup de fantaisies *idem,* notamment les œuvres 30, 33, 34, 35, 40, etc. ; Paris, Schlesinger. 4° Beaucoup de rondos, divertissements, fantaisies et thèmes variés pour piano seul. Une symphonie de sa composition, à grand orchestre, a été exécutée dans un des concerts de la Société du Conservatoire, puis à Hambourg, en 1845. Elle a été arrangée pour piano à quatre mains, et publiée à Hambourg, chez Boehme. Le malheur de Schwenke, comme de beaucoup d'autres artistes de mérite de nos jours, est d'avoir été à la solde des éditeurs de musique, sous la condition de sacrifier le sentiment pur de l'art à la spéculation de la mode. Schwenke est retourné à Hambourg en 1844; je crois qu'il y vit encore (1864).

SCHWENTER (Daniel), professeur de langues orientales et de mathématiques, inspecteur du collége et bibliothécaire à Altdorf, né à Nuremberg, en 1585, mourut à Altdorf, le 19 janvier 1636. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Deliciæ physico-mathematicæ;* Nuremberg, 1634; il y traite de la musique.

SCHWINDEL ou **SCHWINDL** (Frédéric), compositeur hollandais, né à Amsterdam, vers 1740, jouait de plusieurs instruments, entre autres de la flûte, du violon et du clavecin. Homme de talent, il aurait pu se faire dans sa patrie une situation honorable; mais ses dettes l'obligèrent à se réfugier à Genève, où il établit un concert et une école de musique vers 1776. Après quelques années de séjour en cette ville, il alla s'établir à Mulhouse. Le mauvais état de ses affaires l'obligea encore de s'éloigner de celle-ci, et de se réfugier à Lausanne, en 1786. Il n'y resta que peu de temps, car il mourut à Carlsruhe, le 11 août de la même année. On a imprimé sous le nom de cet artiste les compositions dont les titres suivent : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1 ; Amsterdam. 2° Six *idem,* op. 2 ; *ibid.,* 1765. 3° Six *idem,* op. 3 ; Liége, 1768. 4° Douze duos pour deux violons, à l'usage de commençants, op. 4 ; La Haye, 1770. 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 6 ; Amsterdam. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7 ; *ibid.* 7° Quatre trios pour clavecin, violon et basse, op. 8 ; *ibid.* 8° Six duos pour violon et alto, op. 10; Amsterdam, 1779. 9° Six duos pour deux flûtes ; Paris, 1780. 10° Six trios pour flûte, violon et basse ; *ibid.* Schwindel a composé aussi la musique de deux petits opéras allemands intitulés : 1° *Le Tombeau de l'amour,* 2° *Les trois Fermiers,* ainsi que celle de quatre opéras français qui n'ont point été représentés.

SCIO (Étienne), violoniste et compositeur, né à Bordeaux, en 1766, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre de Toulouse, puis, en 1788, il devint premier violon du grand théâtre de Marseille, où il écrivit la musique de plusieurs ballets et divertissements. Ce fut dans cette ville qu'il épousa l'actrice célèbre (*voyez* la notice suivante), connue auparavant sous le nom de mademoiselle Crécy. Appelé à Paris, en 1791, pour diriger l'orchestre du théâtre Molière, il y fit représenter quelques opéras de circonstance, tels que *la France régénérée,* en un acte (1791), *le Réveil de Camaillaka* (1791), et *le Sopha* (1792). Des mécontentements décidèrent Scio à quitter la direction du théâtre Molière, en 1792, pour entrer dans l'orchestre du théâtre Feydeau. Dans la même année, il fit représenter à ce théâtre *Isidore et Montrose,* opéra en deux actes, qui fut suivi de *Lisia,* et du *Tambourin de Provence,* au théâtre de la Cité, en 1793. Cet artiste mourut à Paris, d'une phthisie pulmonaire, le 21 février 1796, avant d'avoir accompli sa trentième année.

SCIO (Julie-Angélique), femme du pré-

cédent, actrice et cantatrice célèbre de l'Opéra-Comique, dont le nom de famille était **LEGRAND**, naquit à Lille, en 1768. Un officier de la garnison de cette ville l'ayant enlevée, puis abandonnée, elle fut obligée de chercher des ressources au théâtre, et débuta, à l'âge de dix-huit ans, sous le nom de mademoiselle **CRÉCY**, dans l'opéra-comique. En 1787, elle était à Montpellier, et y tenait déjà l'emploi des premiers rôles dans l'opéra, car elle obtint l'année suivante un congé pour aller, avec Gaveaux (*voyez* ce nom), donner des représentations à Avignon. Elle y eut tant de succès dans les rôles d'Agathe, de *l'Ami de la maison*, et de Colette, du *Devin du village*, qu'on lui jeta des couronnes et des vers, honneur qui ne se prodiguait point alors. Engagée, en 1789, au Grand-Théâtre de Marseille, elle y joua et chanta avec un rare talent les rôles principaux de l'opéra et de l'opéra-comique. Ce fut là qu'elle prit le nom sous lequel elle s'est rendue célèbre, en devenant la femme d'Étienne Scio, premier violon du théâtre. Boursault-Malherbe, ayant alors quitté la direction du spectacle de Marseille pour faire bâtir à Paris le *théâtre Molière*, appela M. et madame Scio pour faire l'ouverture de celui-ci, en 1791. La scène sur laquelle elle parut pour la première à Paris n'était pas digne de son talent : elle ne tarda point à la quitter pour débuter au nouvel Opéra-Comique de la rue Feydeau, en 1792, et se fit une brillante réputation par la manière dont elle joua et chanta plusieurs rôles, entre autres celui d'Euphémie, dans *les Visitandines*. Le timbre pur et métallique de sa voix, son instinct musical, l'expression de son chant et son intelligence de la scène composaient l'ensemble d'un des plus beaux talents qu'il y ait eu à l'Opéra-Comique. Bientôt les rôles principaux des ouvrages les plus importants lui furent confiés, et telle fut la perfection qu'elle y mit, que toutes les cantatrices qui s'y sont essayées après elle n'ont pu soutenir la comparaison. Parmi les opéras qui durent une partie de leur succès au talent de madame Scio, on remarque : *la Caverne, Roméo et Juliette, Télémaque, Montano et Stéphanie, Médée, les deux Journées, Léonore ou l'Amour conjugal*, etc. Elle ne brillait pas seulement dans le genre sérieux et dans le drame, car on lui vit jouer avec autant de gaieté que d'esprit les rôles de Fulbert, dans *le Petit Matelot*, et celui de *la Jeune Prude*. Malheureusement quelques rôles écrits dans la région élevée de la voix et dans des proportions trop fortes, usèrent de bonne heure son organe, et préparèrent la maladie de poitrine qui la mit au tombeau à la fleur de l'âge. Demeurée veuve en 1796, elle épousa, quelques années après, Messier, employé du trésor; mais cette union ne fut pas heureuse, et les époux la rompirent d'un commun accord par le divorce. Après la réunion des deux Opéras-Comiques, madame Scio resta en possession des premiers rôles de son emploi ; peu de temps après, les symptômes du dépérissement de sa santé se firent apercevoir; elle mourut à Paris, des suites d'une phthisie pulmonaire, le 14 juillet 1807, à l'âge de trente-neuf ans.

SCIROLI (Grégoire), compositeur napolitain, né vers 1725, fit ses études musicales au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, puis fut professeur d'harmonie et d'accompagnement au conservatoire *de' Figliuoli dispersi* de Palerme. Il fit représenter dans cette ville, en 1749, *Ulisse errante;* deux ans après, il donna au théâtre de Naples *Achille in Sciro*, en trois actes, puis *la Merope*, en trois actes. On a gravé de sa composition, à Paris, en 1770, six trios pour deux violons et basse, op. 1, et un concerto pour flûte, avec violon et basse. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

SCOLARI (Joseph), compositeur dramatique, né dans l'État vénitien, vers 1720, se distingua moins par le savoir dans l'art d'écrire que par la nouveauté des idées, la grâce et l'esprit de ses mélodies. Les titres connus de ses opéras sont les suivants : 1° *Pandolfo*, en 1745. 2° *La Fata maravigliosa*, 1746. 3° *L'Olimpiade*, 1747. 4° *Il Vello d'oro*, 1749. 5° *Chi tutto abbraccia nulla stringe*, Venise, 1753. 6° *La Cascina*, 1756. 7° *Statira*, 1756. 8° *La Conversazione*, 1758. 9° *Artaserse*, 1758. 10° *Alessandro nell' Indie*, 1758. 11° *Il Ciarlatano*, 1759. 12° *La Buona figliuola maritata*, 1762. 13° *Cajo Mario*, à Milan. 13° (*bis*) *Tamerlano*, en trois actes. 14° *La Famiglia in scompiglio*, à Dresde. 15° *La Donna stravagante*, à Venise, 1766. 16° *La Schiava riconosciuta*, ibid., 1766. On connaît aussi en manuscrit une symphonie et un concerto pour le violon, qui se trouvaient autrefois dans le magasin de musique de Breitkopf, à Leipsick.

SCONDITO (le duc Capue), amateur distingué, né à Naples, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville, en 1849. Il eut pour maîtres de composition Fenaroli et Tritto. Il a beaucoup écrit; mais ses ouvrages sont restés en manuscrit.

Parmi ses productions se trouvent : 1° *Eutimo di Locri*, cantate à quatre voix avec chœurs. 2° *La Danza*, cantate à deux voix. 3° *Psiche nella regia di amore*, cantate à trois voix avec chœurs. 4° *La Corona di rose*, cantate à trois voix. 5° *Briseide*, drame en deux actes. 6° *Angelica e Medoro*, cantate à quatre voix avec chœurs. 7° *Arianna e Bacco*, cantate à deux voix. Beaucoup d'autres cantates à deux voix et à voix seule. 8° Une Messe, un *Credo* et un *Dixit*, à quatre voix et orchestre. 9° Des *Canzones* et des duos avec accompagnement de piano.

SCOPPA (Antoine), abbé et grammairien italien, né à Messine, dans la Sicile, en 1762, fut longtemps professeur de langues à Rome, et ne quitta cette ville que pour s'établir à Paris, vers 1805. Il y obtint un emploi à l'université, et enseigna les langues latine et italienne dans quelques instituts d'éducation. Après la restauration, l'abbé Scoppa retourna à Naples, où il fut bien accueilli par le roi, qui le chargea de l'organisation de quelques écoles d'enseignement mutuel. Le zèle qu'il déploya dans cette mission lui causa une maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 15 octobre 1817. L'abbé Scoppa est auteur de plusieurs ouvrages concernant la grammaire de la langue italienne, et d'un livre qui a pour titre : *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française;* Paris, veuve Courcier, 1811-1814, trois volumes in-8° avec cinquante-six planches de musique. L'auteur établit d'abord qu'il y a trois systèmes de versification, savoir : 1° La versification métrique, qui fut celle des Grecs et des Latins. 2° La versification rhythmique, qui n'est qu'une versification métrique irrégulière, où des pieds rhythmiques, composés du même nombre de syllabes, sont substitués aux pieds métriques analogues, sans égard aux valeurs prosodiques, et même souvent à la position de l'accent. 3° La versification harmonique, basée sur la quantité des syllabes divisée par la césure, et harmonisée par la rime. Suivant l'opinion émise par le P. Sacchi, en 1770, dans ses dissertations intitulées : *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo, e nella poesia,* l'abbé Scoppa établit que la versification rhythmique renferme le lien et le principe commun de toute versification : il croit que ce principe, appliqué à la versification française, peut rendre la poésie de cette langue aussi harmonieuse et aussi favorable à la musique que la poésie italienne. Les analyses auxquelles il se livre à cet égard sont pleines d'intérêt. Dans la seconde partie de son livre, l'abbé Scoppa s'occupe spécialement de l'union de la poésie et de la musique, et ses efforts ont pour but de démontrer qu'il n'y a de propres au chant que les vers qui renferment les pieds rhythmiques adoptés par lui, et qui rentrent dans ses formules. Son erreur vient, comme celle de l'abbé Baini (*voyez* ce nom), de ce qu'il n'a point vu que, dans la musique moderne, le rhythme musical absorbe le rhythme poétique, comme le mètre poétique des anciens absorbait le rhythme musical. Choron a fait un bon rapport à la quatrième classe de l'Institut de France sur le livre de Scoppa; ce morceau de critique a été publié sous ce titre : *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage intitulé : Les vrais principes de la versification*, etc.; Paris, F. Didot, 1812, in-4° de soixante-quatre pages. Scoppa a fait un extrait de son grand ouvrage, et l'a publié sous ce titre : *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme;* Paris, F. Didot, 1816, in-8°.

SCORPIONE (Dominique), né vers 1645, à Rossano, ville de la Calabre, entra dans sa jeunesse chez les grands cordeliers, appelés *mineurs conventuels*, de cette ville. Après avoir rempli quelque temps les fonctions de maître de chapelle du couvent de son ordre, à Rome, il fut appelé en la même qualité à la cathédrale de Messine. En 1701, il quitta cette ville pour aller au couvent de Saint-François, à Bénévent, où l'archevêque Orsini le nomma maître de chapelle du séminaire. Il paraît avoir terminé ses jours en ce lieu. Le P. Scorpione s'est fait connaître par quelques compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° *Sacra modulamine una cum litaniæ B. M. V. a* 2 *e* 3 *voci*, op. 1 ; Bologne, Jacques Monti, 1672. 2° *Compietà da Cappella con le quattro Antifone et le litanie della B. V. M. a* 5 *voci*, op. 2; *ibid.*, 1673. 3° *Mottetti a* 2, 3, 4 *voci con una Messa concertata a* 5 *voci*, *lib.* 2, op. 3; Rome, Jean Muzio, 1675. On a aussi du P. Scorpione deux ouvrages où l'on trouve de bonnes choses sur la musique; le premier a pour titre : *Riflessioni armoniche;* Naples, 1701, in-4°. Le second est un traité historique et théorique du plain-chant, intitulé : *Istruzioni corali non meno utili*

che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano; Bénévent, 1702, un volume in-4° de cent soixante-deux pages. Après le titre de l'ouvrage, on lit *Opera settima;* les autres productions du P. Scorpione sont sans doute des compositions pour l'église, dont la nature n'est pas connue jusqu'à ce jour.

SCOTTI (Barthołomé), maître de chapelle *de' Santi Crocifici,* à Como, naquit dans cette ville, en 1770, et fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Pasquale Ricci. En 1811, il a fait exécuter, dans l'église dont il était maître de chapelle, de beaux motets et psaumes de sa composition, tous les vendredis du carême.

SCOTTO (Ottaviano), imprimeur de musique, naquit à Monza (Lombardie), dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième. Il s'établit à Venise, et, comme Marcolini de Forli, imprima avec les caractères inventés par Ottaviano dei Petrucci (*voyez* ce nom). Le plus ancien ouvrage connu, produit de ses presses, est celui qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano* (Willaert), *novamente stampata et con ogni diligentia corretta.* On n'y trouve pas son nom, mais sa marque, c'est-à-dire une sphère avec cette inscription : *Famam extendere factis est virtutis opus.* Dans la sphère même, se trouvent les initiales O. S. M. (*Octavianus Scotus Modoëtiensis*). Deux pages plus loin est la date M. L. XXXVI, et au-dessous ces mots : *Cum gratia et privilegio.* Ce rare volume est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la bibliothèque du Lycée communal de Bologne on trouve : *Verdelotto. Madrigali a 4 voci. In Venetia, per Octaviano Scotto,* 1537. La bibliothèque royale de Munich possède les ouvrages suivants, imprimés par Octavien Scotto : 1° *Il secondo libro di Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano e di Constantio Festa;* sans nom de lieu, 1537. 2° *Dei Madrigali de Verdelotto e di altri autori a cinque voci, libro secondo;* sans nom de lieu, 1538. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto;* sans nom de lieu, 1537. 4° *Adrian Willaert. Motecta quatuor vocum. liber primus. Venetiis,* 1539, *per Braudinum et Octavianum Scotum.*

SCOTTO, et quelquefois **SCOTO** (Jérôme), imprimeur de musique à Venise, vraisemblablement fils du précédent, commença à imprimer en 1539, eut un établissement considérable, et mit au jour un très-grand nombre d'œuvres des maîtres de son temps. Il était aussi musicien, et l'on a de sa composition : *Il primo libro de Madrigali a 2 voci. Venetia, app. Girolamo Scotto,* 1551, petit in-4° obl. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, imprimée par l'auteur, en 1572. On connaît aussi un recueil de Madrigaux à quatre voix, sous le nom de Scotto, imprimé par lui à Venise, en 1542, avec quelques madrigaux d'Adrien Willaert. Jérôme Scotto mourut à Venise, en 1573 : ses fils lui succédèrent.

SCRIBANO (Jean), chapelain chantre de la chapelle pontificale de Rome, naquit en Espagne, dans la seconde moitié du quinzième siècle. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il entra dans les ordres, puis se rendit à Rome, où il fut admis dans la chapelle pontificale. Il y brillait, au commencement du seizième siècle. Quelques messes et motets de sa composition sont parmi les manuscrits de la chapelle Sixtine.

SCUDO (P.), critique, né à Venise, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était âgé d'environ dix-neuf ans lorsqu'il fut admis dans l'institution musicale que Choron dirigeait à Paris. Ce fut là que je le connus d'abord. Les circonstances qui l'amenèrent en France me sont inconnues. Ses manières excentriques amusaient beaucoup ses condisciples, dont quelques-uns, à la tête desquels se place Gilbert Duprez, sont devenus des artistes de mérite. Lorsque Choron me parlait de son pensionnaire vénitien, il l'appelait *son bouffon.* Sa voix était médiocre et son éducation vocale à peu près nulle; mais il avait de l'intelligence, l'instinct italien, et beaucoup d'assurance en lui-même. Incessamment occupé de musique dans l'école où il était entré, son instruction pratique se développa par l'étude des œuvres classiques que Choron faisait exécuter par ses élèves à peu près exclusivement. L'enseignement technique du chant et de la vocalisation n'était pratiqué que d'une manière fort imparfaite dans l'institution qu'il dirigeait; en sorte que M. Scudo n'apprit pas cet art dans les conditions normales. Cependant, ce fut lui qu'on choisit, en 1824, en sa qualité d'Italien, pour chanter un des rôles secondaires du *Viaggio à Reims,* opéra de circonstance écrit par Rossini à l'occasion du sacre de Charles X. Un des résultats de la révolution des journées de juillet 1830 ayant été l'anéantissement de l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, M. Scudo dut en

sortir, ainsi que les autres élèves adultes, et chercher comme eux une position : je le perdis de vue à cette époque. Suivant les renseignements qne j'ai recueillis, il entra dans la musique d'un régiment pour y jouer la seconde clarinette, et il était en garnison à Nantes, en 1832; circonstance qui m'étonne, car je n'avais pas eu connaissance, autrefois, qu'il jouât d'un instrument. A la même époque, il s'était, dit-on, passionné pour les opinions des théosophes, secte de rêve-creux en philosophie, qui, au seizième siècle, eut pour chef Paracelse, et qui compta parmi ses partisans Jacques Bœhm, Corneille Agrippa, Van Helmont, ce fou de Robert Flud (*voyez* ce nom), auteur d'une ridicule *Architectonie de la musique;* enfin, Saint-Martin, qui en préconisait les idées à la fin du dix-huitième siècle. Quelles que soient les causes qui introduisirent M. Scudo dans les nébuleuses doctrines de cette secte, il paraît certain qu'elles eurent pour effet de l'initier aux notions élémentaires de la philosophie, et de faire naître en lui le goût de certaines études auxquelles il n'avait pas songé auparavant. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement de la musique vocale et publia des romances. J'ignore quelle était la valeur des leçons de chant qu'il donnait, mais ses romances (!), je les connais. Cela s'appelait *l'Aurore, les Bluets, la Captive, Chant vénitien, Fleur de l'âme, Partez, âme chrétienne, les Regrets du chévrier, la Sérénade napolitaine, Souvenir, Ton regard, le Vœu, la Baigneuse, Résignation, Écoutez, la cloche sonne, le Dante, Boutade, les deux Anges, l'Aveu, le Fil de la Vierge, l'Hirondelle et le Prisonnier,* etc. Je ne m'étonne pas que, dans tout cela, il n'y ait pas une idée, pas une phrase qui mérite d'être citée, ou qui ne ressemble à ce que tout le monde connaît; M. Scudo n'est pas le seul qui fasse de mauvaises romances; mais ce qui n'est pas ordinaire, ce sont les niaiseries de l'harmonie dans ses accompagnements de piano, quand ce ne sont pas des monstruosités; ce sont les phrases mal rhythmées et boiteuses; les contresens de repos dans la musique avant le repos du vers; enfin, cent fautes d'écolier mal enseigné. Je ne puis relever ici tout cela par des extraits notés; mais je crois devoir indiquer aux musiciens instruits les romances intitulées : *le Dante, la Baigneuse,* et surtout *Souvenir,* où toutes les fautes d'harmonie et de phrasé semblent avoir été accumulées à plaisir. Ils connaîtront, par l'examen de ces pièces, quelle est la portée de M. Scudo comme compositeur et comme harmoniste.

Il n'est pas rare, à l'époque actuelle, de voir les artistes se réfugier dans la presse, à défaut de succès dans leur art. M. Scudo nous offre un exemple fort heureux de ce changement de position; car, ayant eu la bonne fortune d'être admis au nombre des rédacteurs de la *Revue des Deux-Mondes*, recueil excellent auquel les hommes les plus considérables de France, dans la science et dans la littérature, ont pris part, ses revues de musique se sont répandues sous leur patronage. Il est juste de dire qu'entre l'élève du pensionnat Choron et le rédacteur du feuilleton musical de la *Revue des Deux-Mondes*, il y a loin : c'est encore le même caractère, la même confiance en soi-même et le même penchant aux boutades excentriques; mais le collaborateur de la *Revue* a fait effort pour s'instruire; il a beaucoup lu et possède sur beaucoup de choses une certaine somme de connaissances générales dont l'élève de l'école de musique religieuse n'avait pas les premières notions. Malheureusement, ce qui lui manque, c'est d'être suffisamment musicien pour entrer dans la vraie critique analytique. Obligé, par ce défaut de connaissances techniques, de se réfugier dans les généralités et de faire, suivant son expression, *ses réserves,* quand il veut dissimuler son ignorance des choses dont il parle; empruntant du reste, çà et là, les choses toutes faites dont il a besoin; il ne peut éviter que des yeux exercés ne pénètrent le mystère de ses embarras. M. Marselli (*voyez* ce nom), philosophe napolitain et auteur du livre intitulé : *la Ragione della Musica moderna,* appelle M. Scudo *un des coryphées de la critique vulgaire* (1), parce que la critique plus élevée ne procède pas par des jugements absolus comme celle de M. Scudo; que cette critique, sincère autant qu'éclairée, examine, analyse, fait la part des qualités et celle des défauts; qu'elle ne se presse pas de conclure et n'affecte pas les allures de pédant de collége à l'égard de ceux dont elle apprécie les œuvres et le talent. La critique vulgaire, au contraire, a tous les défauts que l'autre évite, outre celui de l'insuffisance des lumières. C'est de la critique de tempérament; en un mot, ce n'est rien, et son existence n'est que d'un jour. Les airs hautains et l'âpreté du langage ne sont bienséants pour personne; mais quand on a été chanteur

(1) A fine di porre in rilievo il cattivo andazzo d'una falsa critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de' corifei della critica volgare, etc.

sans talent, seconde clarinette dans un corps de musique militaire, quand on a écrit de la musique dont pas une phrase n'a été remarquée ni retenue; enfin, quand on a fait des énormités de tout genre dans cette musique, la modestie est de nécessité absolue. M. Scudo a écrit dans un journal (*l'Art musical*), qu'on est toujours le fils de quelqu'un et qu'en critique il est le mien : s'il en est ainsi, je regrette que l'éducation et l'instruction musicale de cet enfant aient été trop négligées.

M. Scudo a réuni en volumes la plupart de ses articles insérés dans la *Revue des Deux-Mondes,* et les a publiés sous les titres suivants : 1° *Critique et littérature musicale;* Paris, Amyot, 1850, un volume in-8°. 2° *L'Art ancien et moderne; nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales;* Paris, Garnier frères, 1854, un volume in-18. 3° *Critique et littérature musicales; deuxième série;* Paris, L. Hachette, 1859, un volume in-18. 4° *L'Année musicale, ou revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts,* etc.; *ibid.,* 1860-1863, quatre volumes in-18. 5° *Le Chevalier Sarti;* ibid., 1857, un volume in-18. Ce dernier volume est une sorte de roman musical, dont les éléments sont pris un peu partout.

SCULTETUS ou **SCULPTETUS** (Jean), compositeur allemand, vivait à Lunebourg, au commencement du dix-huitième siècle. Son véritable nom allemand est ignoré. On a imprimé de sa composition un recueil de motets intitulé : *Thesaurus musicus continens cantiones sacras 3-16 vocum;* Lunebourg, 1621, in-4°.

SCULTETUS (Georges), né dans la dernière moitié du dix-septième siècle, au village de Rutsenz (Silésie), fit ses études à Wittenberg, et y publia une dissertation intitulée : *Hymnopœi Silesiorum;* 1711, in-8° de soixante-quatre pages. Cet écrit ne contient que de courtes indications biographiques sur les auteurs des chants du culte protestant.

FIN DU TOME SEPTIÈME.

Typographie de H. Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

He

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Fétis, François-Joseph,

Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique

Bd.: 7

Paris 1864

Mus.th. 4383-7
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10810241-9